

analiză și interpretare

orientări
în
critica
literară
contemporană

Silvia
Iosifescu



EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

Două direcții ale aceluiași drum spre sursa valorilor literare : una reprezintă apropierea de opera poetică dinspre istoria poeziei, cealaltă o ridicare generalizatoare spre ansamblul literaturii din preajma unui poem anumit ; pe de o parte întâlnim demersul lucidității analitice, pe de alta proiectări intuitive la dimensiunile unei biblioteci imaginare ce tinde să cuprindă tezaurul literar al umanității. Iată coordonatele desemnării actului critic în această recentă încercare de aliniere a principalelor modalități contemporane ale abordării artei cuvântului.

Volumul se alcătuiește din perspective variate asupra specificului creației literare. Cu toate că înfățișează domenii și metode abia parțial înrudite, de la sociologie, psihanaliză ori stilistică și pînă la structuralism, poetică matematică sau semiotică, studiile sînt orientate spre un scop comun: crearea cadrului necesar unor analize literare în acord cu exigențele actuale ale teoriei literaturii.

COORDONATOR:
SILVIAN IOSIFESCU

AUTORI:
N. RAȚĂ-DUMITRIU
SAVIN BRATU
ALEXANDRU SINCU
ECATERINA MIHĂILĂ
IOANA CREȚULESCU
ION VASILE ȘERBAN
ALEXANDRU TUDORICĂ

Coperta și supracoperta:
LADISLAU BRAUN

analiză și interpretare

orientări
în critica
literară
contemporană



editura științifică
BUCUREȘTI, 1972

REDACTOR : VIORICA PALENCIUC
TEHNOREDACTOR : ANA SABĂU

COLI DE TIPAR : 27,50 TIRAJ : 15 000 EX.
INDICI PENTRU CLASIFICAREA ZECIMALĂ :
BIBLIOTECI MARI 8... — 95 BIBLIOTECI MICI 8... — 95



TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 20 722
LA COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCINTEII”,
PIAȚA SCINTEII NR. 1, BUCUREȘTI,
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Cuprins

| | |
|--|-----|
| Silvian Iosifescu METODE ȘI ÎNTREBĂRI | 11 |
| N. Rață-Dumitriu CRITICA STILISTICĂ | 25 |
| Savin Bratu LINGVISTICA STRUCTURALĂ ȘI CRITICA LITERARĂ | 83 |
| Alexandru Sincu LITERATURA ÎN PERSPECTIVĂ SEMIOTICĂ | 135 |
| Ecaterina Mihăilă METODE MATEMATICE ÎN ANALIZA OPEREI LITERARE | 199 |
| Ioana Crețulescu CRITICA PSIHANALITICĂ | 249 |
| Ion Vasile Șerban CRITICA SOCIOLOGICĂ | 291 |
| Alexandru Tudorică ANALIZA DE TEXT: TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN PERSPECTIVA NOILOR DIRECȚII CRITICE | 403 |

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Silvian Iosifescu MÉTHODES ET QUESTIONS | 11 |
| N. Rață-Dumitriu LA CRITIQUE STYLISTIQUE Résumé | 25 |
| Savin Bratu LINGUISTIQUE STRUCTURALE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE Résumé | 83 |
| Alexandru Sincu LA LITTÉRATURE EN PERSPECTIVE SÉMIOTIQUE Résumé | 135 |
| Ecaterina Mihăilă MÉTHODES MATHÉMATIQUES DANS L'ANALYSE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE Résumé | 199 |
| Ioana Crețulescu LA CRITIQUE PSYCHANALYTIQUE Résumé | 249 |
| Ion Vasile Șerban LA CRITIQUE SOCIOLOGIQUE Résumé | 291 |
| Alexandru Tudorică L'ANALYSE DU TEXTE: TRADITION ET INNOVA- TION À LA PERSPECTIVE DES NOUVELLES DIREC- TIONS CRITIQUES Résumé | 403 |

Contents

| | |
|---|-----|
| Silvian Iosifescu METHODS AND PROBLEMS | 11 |
| N. Rață — Dumitriu STYLISTICAL CRITICISM | 25 |
| Summary | |
| Savin Bratu STRUCTURAL LINGUISTICS AND LITERARY CRITICISM | 83 |
| Summary | |
| Alexandru Sincu LITERATURE FROM THE SEMIOTICAL POINT OF VIEW | 135 |
| Summary | |
| Ecaterina Mihăilă MATHEMATICAL METHODS FOR ANALYZING A LITERARY PRODUCTION | 199 |
| Summary | |
| Ioana Crețulescu PSYCHO-ANALYTICAL CRITICISM | 249 |
| Summary | |
| Ion Vasile Șerban SOCIOLOGICAL CRITICISM | 291 |
| Summary | |
| Alexandru Tudorică TEXT ANALYSIS: TRADITION AND INNOVATION IN THE PROSPECT OF THE NEW TRENDS OF CRITICISM | 403 |
| Summary | |

Metode și întrebări

SILVIAN IOSIFESCU

„Dacă aruncăm o privire pentru a măsura rezultatele obținute de mințile cele mai pătrunzătoare, care au dezbătut aceste întrebări (chestiunile fundamentale ale criticii, referitoare la esența și aprecierea artei, *n.n.*) în lumina experiențelor accesibile oferite de artă, descoperim un hambar aproape gol. Cîteva conjecturi, o cantitate de sfaturi, multe observații izolate pline de acuitate, unele presupuneri strălucitoare, multă oratorie și poetică aplicată, o inepuizabilă confuzie, destul de multe dogme, un mare stoc de prejudecăți, capricii și iluzii, misticism din belșug, puțină speculație originală, diverse intuiții azvîrlite la întâmplare, observații pregnante și notații întîmplătoare; din asemenea materiale — se poate spune fără exagerare — e compusă teoria actuală a criticii“*.

Rîndurile acestea au fost scrise în 1924. Fac parte din primul capitol al lucrării lui I.A. Richards, ambițios intitulată *Principii de critică literară*. Se poate aprecia că, în înșiruirea redundantă de slăbiciuni, teoreticianul, pe care îl revendică drept înaintaș cîteva dintre direcțiile principale ale criticii și esteticii literare contemporane, a îngroșat liniile și a înnegrit peisajul. Este o tentativă la care rezistă puțini dintre cei ce propun principii noi și resistemalizări. Dar chiar dacă bilanțul e mai puțin negativ, constatarea a revenit cu insistență în încercările de sinteză, în privirile generale asupra criticii din deceniile scurse de la apariția volumului lui Richards. Peisajul e policrom, atitudinile și metodele critice numeroase, violent divergente, justificînd caracterizările metaforice, cum

* Richards, I.A., *Principles of Literary Criticism*, London, New York, Kegan Paul — Harcourt Brace, 1926, p. 6.

e formula cunoscută de „Turn al lui Babel” care însoțește câteva recente priviri panoramice asupra criticii.

Contrastul față de dezvoltarea spectaculoasă a științelor naturii a fost constatat cu iritare. Progresul lin al cunoașterii e o iluzie, grandioasă și fertilă, dar nu mai puțin iluzie, a gândirii luminilor din veacul al XVIII-lea. Este izbitoare însă deosebirea dintre „Turnul lui Babel” și progresele consonante, susținute reciproc, ale fizicii, chimiei sau biologiei care, ca alergătorii pe stadion, au trecut pe rînd în frunte în ultimele decenii. De aceea e firesc ca una dintre trăsăturile care unifică, cel puțin ca intenție, demersuri foarte deosebite, să fie căutarea unei metodologii mai riguroase în teoria și critica artei. Această aspirație spre rigoarea metodei este mai mult sau mai puțin consecventă. Cercetarea stilistică de tip Spitzer are o mare libertate de mișcare în comparație cu diferitele direcții structuraliste, atît de mare încît e dificil să schematizezi metoda cercului filologic fără a te vedea contrazis de înseși analizele lui Leo Spitzer. Cu dezinvoltura ironică a unui critic de anvergură, sigur pe puterile sale, acesta a subliniat în mai multe rînduri flexibilitatea metodei proprii. A făcut-o și Erich Auerbach. Dar, vorbind de căile formației sale, Spitzer a amintit și de aspirația spre o cercetare științifică a stilului, opusă vagului și capriciului în care se păstrau criticii impresionisti.

Dorința de a elimina sau de a reduce pecît posibil dezechilibrul dintre natură și cultură, de a practica analiza literară cu instrumentele și cu siguranța mișcării din cercetarea științifică, stă la baza celor mai multe dintre metodele contemporane. Pătrunderea în cercetarea artei a ceea ce părea laboratorul specific al altor discipline s-a realizat mai ales în zone mixte, aparținînd și naturii și culturii. E firesc că nu metodele fizicii sau ale biologiei au fost transplantate în studiul literaturii. Biologia a oferit de multă vreme artei doar câteva analogii și câteva formule, puse în circulație cu destulă aproximație, cum este organicitatea. Disciplinele care au exercitat și exercită o influență sensibilă sînt lingvistica și psihologia. Proprie „animalului înzestrat cu limbaj”, lingvistica are o putere de iradiere pe măsura dezvoltării ei spectacu-

loase, a rolului de „știință-pilot“ ce i se atribuie. Și aceasta nu numai printre disciplinele umaniste. Biologia folosește astăzi termeni caracteristici, cum este „codul genetic“. Iar un distins matematician care și-a încercat, cu rezultate foarte interesante, uneltele disciplinei sale în lingvistică, apoi în poetică, se arată acum interesat de posibilele aplicații ale metodelor lingvisticii matematice în genetică.

Pentru studiul literaturii, e de consemnat această căutare a rigorii, prin sprijinirea pe metode și pe științe care și-au dovedit productivitatea în zone participând și la natură și la cultură, cum sînt faptele de limbă și fenomenele psihice în genere.

Un alt factor comun pentru încercări felurite îl reprezintă fără îndoială „întoarcerea la text“. Este o reacție împotriva pozitivismului istoric, ispitit să substituie țelurilor proprii unui mod literar de comunicare, o cumulare de fapte neierarhizate cu privire la opere, autori, epoci. Lectura atentă, repetată, interesată de configurația unică și de mecanismele convergente oferite de construcția verbală literară, e comună stilisticii spitzeriene, formaliştilor ruși din jurul lui 1920 și atîtor direcții ulterioare.

Riscul excesului e vizibil. Fixarea asupra textului poate să însemne eliminarea altor întrebări. Atenția justificată la „literaritate“ riscă uneori să ducă la neglijarea componentei „comunicare“ din sintagma „comunicarea literară“. Dar excesele nu pot face uitate însemnătatea și permanenta actualitate a pornirii de la text, a verificării prin text, care împiedică o construcție critică să devină castel din cărți de joc. Și este de consemnat — la încercările din acest volum — preocuparea de a afla căi pe care plusul de rigoare să nu fie plătit cu neglijarea sensului sau a valorii.

Culegerea de față își propune să înfățișeze, cît de amănunțit o îngăduie numărul nu prea mare de pagini în care se mișcă fiecare studiu, cîteva dintre principalele metode moderne de analiză, cu afinități lingvistice, psihologice sau direct matematice. Subliniem că nu s-a intenționat să se alcătuiască tabloul integral al metodologiei literare, dar considerăm că o punere în discuție a stilisticii, de la Leo Spitzer la Damaso Alonso, a analizei structuraliste,

semiotice, psihanalitice, a metodelor matematice, precum și a chestiunii de evident interes pedagogic cu privire la posibilitatea introducerii acestor metode în școală, desenează un contur general. Atitudinile autorilor sînt diferite, ceea ce atrage și diferențe în modul de a elabora fiecare studiu. Metoda (mai bine zis, metodele expuse, căci fiecare tendință cunoaște soluții, demersuri critice destul de diferite) comportă într-un caz rezerve explicite, în altul simpatie tot atît de fățișă, ceea ce nu înseamnă abolirea distanței critice. Pentru metoda semiotică, aflată în proces de coagulare, interferîndu-se încă cu punctul ei de pornire structuralist, autorul se sprijină, după cum se va vedea, pe numeroase cercetări existente, dar propune o interpretare și o sistematizare proprii.

Nu am încercat o uniformizare nici în ton, nici în construcția acestor prezentări. Aplicarea procedeelor moderne de analiză, proces aflat în desfășurare, provoacă un evantai larg de reacții, de la entuziasm la rezerve și îndoieli. Incontestabil este că aceste căutări ale vremii noastre trebuie în primul rînd cunoscute, ceea ce, din păcate, nu e totdeauna cazul nici cu adversarii, și nici măcar cu înflăcărații lor partizani. Informația lăutărească se practică frecvent, impostura poate lua forme dezinvolve și docte. Comună tuturor studiilor este dorința de a înfățișa credincios și cît mai complet, de a fi accesibile fără a simplifica. Cerințele acestea nu sînt ușor de împăcat. Unele dintre metodele puse în discuție — cele matematice, semiotice, cercetarea psihanalitică a lui Lacan — comportă dificultăți terminologice și teoretice. Am considerat că e preferabil să se ceară cititorului un anumit efort decît să i se ofere, aproximativ, echivalențe rudimentare. Comune tuturor studiilor sînt și întrebările puse explicit sau incluse în desfășurarea expunerii cu privire la viabilitatea metodelor respective, la semnificația aplicațiilor la text. De asemenea, în măsura în care depășesc nivelul unor tehnici de investigație și au deschidere mai larg estetică, ele dezbat raportul în care aceste metode se află cu concepția marxistă.

În ciuda diferențelor de atitudini semnalate, mergînd de la adeziunea totală la o sensibilă distanțare critică,

comună este și convingerea că e inacceptabilă, în raport cu aceste metode, teoretizarea prejudecăților, urmare nemărturisită a faptului că obișnuințele noastre mintale au fost deranjate. Expedierea lor printr-o formulă, repulsia justificată sumar față de încercările de a da mai multă rigoare demersului critic, față de introducerea uneltelor de tip matematic în textele despre artă, sînt adesea produse ale alergiei, nu poziții teoretice. Autorii studiilor de față consideră necesar să fie cunoscute — înainte de a fi apreciate — aceste căi moderne ale criticii. Se pretinde o elementară probitate antidogmatică. De la Francis Bacon încoace s-ar părea că e inutil să o repetăm. Dar condamnările sumare și apriorice nu au lipsit, din păcate, pînă de curînd, din disciplinele umaniste.

Excesele contrare pot fi reamintite nu doar pentru a păstra o cale de mijloc, greu de trasat. Entuziasmul unor partizani ai ultimei metode moderne poate să mascheze faptul că ne aflăm în fața unui proces de căutare de interes cert, totuși încă insuficient de concludent. Situația proprie cercetării artei face mai nesigură omologarea unor căi noi. Progresele automatizării au creat o disciplină nouă, cibernetica. Ea a putut provoca o vreme multe reacții iritate și un mare număr de nerozii. Dezvoltarea ulterioară a automatizării a validat disciplina și a alungat refuzurile sentențioase în muzeul erorilor umane, de care a vorbit odată Anatole France, alături de harta lumilor cunoscute, trasată în antichitate, și de cosmologia lui Ptolemeu. În artă, verificarea metodelor moderne de analiză literară e infinit mai dificilă, nu numai în zona alunecoasă a aprecierii, dar chiar în cercetarea structurilor. Iar cele două planuri, al existenței și al valorii, rămîn greu de despărțit. Fertilitatea unei metode de a aborda textul literar e confirmată mai ales de anvergura criticilor care au practicat-o. Aprecierea acestei anverguri este și ea nesigură, individualitățile critice fiind valori aproape tot atît de greu de măsurat ca și cele artistice. Se poate observa însă că o direcție care și-a afirmat programatic libertatea de mișcare, cum e stilistica, a dat cîțiva mari critici ai secolului nostru, în primul rînd pe Leo Spitzer și pe Erich Auerbach.

Pentru structuralism ori semiotică nu avem încă distanța istorică, reculul necesar. Dar ar fi greu de spus că ele au produs pînă acum multe texte critice comparabile cu cele amintite. Orientate de preferință spre construcția teoretică și metodologică, ele fac aplicații la text cu caracter de exemplificare. Pentru construcția critică e o atitudine puțin satisfăcătoare. Ea ar putea aparține însă doar unei etape de început.

Ca și rezistențele generate de anchilozare, metodele noi stîrnesc apărări fanatice, sentimentul că piatra filozofală a fost în sfîrșit descoperită. Este o atitudine care nu ajută foarte mult la identificarea și eventuala înfrîngere a dificultăților. Nu intră în discuție snobismul, tribut pe care îl plătește orice mișcare la modă. Există structuraliști după ureche, care se mărginesc să împrumute doar termeni intrați în circulație. Există și categoria înrudită, mai serios documentată, dar deghizînd o formație și înclinații de alt tip sub împrumuturi terminologice, cam în felul în care oamenii între două vîrste își afirmă tinerețea după lățimea și culoarea cravatei, după lungimea părului. Dacă eliminăm din discuție asemenea exemple de *pseudociberneticos*, cum a spus odată omul de spirit și admirabilul profesor care a fost Jacques Byck, constatăm tendința partizanilor fervenți ai metodelor noi de a califica orice obiecție drept prejudecată. Există un risc de dogmatism inversat, simetric cu cel creat de rezistențele conservatoare.

Se impune o observație de ansamblu, care actualizează, cu privire la metodele contemporane, constatările lui Richards sau Wellek. Pulverizarea și divergențele nu sînt mai mici la începutul celui de-al optulea deceniu decît în primul sfert al secolului nostru. Inspirat adesea din dorința de a integra eforturile criticii, de a nu le lăsa să se risipească în cele patru vînturi, cîteva metode noi se conciliază greu între ele. Arareori, cum o fac unii dintre cei ce aplică psihanaliza în cercetarea operei, ele își delimitează cîmpul de preocupări, se declară programatic parțiale. De cele mai multe ori tind spre o estetică completă a literarului, chiar dacă această estetică recurge la amputări, contestă viabilitatea și interesul unor capitole,

cum ar fi raportul dintre operă și autor, ca entitate biografică. Aspirația firească spre o construcție de ansamblu, spre o estetică a literarului, face mai sensibilă discordanța. E greu de descoperit o limbă comună care să permită înțelegerea între cei care practică atâtea idiomuri în „Turnul lui Babel“.

Constatările cu privire la diversitatea metodelor critice structuraliste, formulele după care „nu există structuralism, ci structuralisme“, au devenit locuri comune. Semiotica desemnează prin termenul de *insideri*, pe cei care folosesc un cod comun, antonimul fiind *outsider*. Diferențele dintre metode, ca și cele din cadrul aproximativ al aceleiași metode, împuținează *insiderii*. Se poate spune fără a caricaturiza că numărul *insiderilor* se reduce uneori la unitate, la cel care scrie sau vorbește. Pulverizarea ar putea fi doar consecința trecătoare a prospectării de terenuri noi. Comportă și riscul neodogmatic pomenit, intoleranțele reciproce.

Reîntoarcerea la text pe care cîteva direcții mai vechi, îndeosebi pozitivismul istoric, o neglijaseră, efortul de a căuta în arhitectura textului caracterul specific literar al comunicării verbale este — o știm — caracteristica unor orientări felurite. Acum un deceniu Roland Barthes a considerat-o drept definitorie pentru „noua critică franceză“, termen unificator cu precizie aproximativă. Atenția la „literaritate“ a dus la o ierarhizare discutabilă.

Există metode extrinsece și intrinsece de cercetare a literaturii; printre primele se numără metodele istorice sociologice, psihologice. Formulările variază. Dar chiar cînd nu le consideră pe cele dintîi depășite, cercetătorul care acceptă această împărțire ierarhizează preocupările și metodele. Cum s-ar încadra în această compartimentare metoda lui Auerbach din *Mimesis*, unde analiza modificărilor în ierarhia stilurilor și în structura stilistică — interes de ordin „intrinsec“ — se sprijină și deschide la rîndul ei perspective în planurile „extrinsece“ ale configurației istorice și sociale? O întrebare asemănătoare se poate pune cu privire la *Arta prozatorilor români* a lui Tudor Vianu.

La fel de utilă, comportînd aceleași riscuri de dogmatizare, este punerea în gardă pe care o reprezintă formula

lansată în critica americană: „eroarea intenționalității”. Ca o reacție față de raportarea simplistă a operei la biografie, în speță la intenția autorului, așa cum o reconstituie documentele de istorie literară, punerea în gardă e foarte bine venită. Dar tinde și ea să se transforme în contestarea nu a soluțiilor îndoielnice, ci a unui grup de întrebări și a unei cantități de informații, uneori de evident interes. Erorile, îngustimile pe care nu le-a putut evita acest tip de critică biografică nu justifică punerea totală în paranteză a informației biografice. De la Stendhal ne-a rămas un exemplar corectat din *Roșu și Negru*, pregătit în vederea unei eventuale reeditări. Este critic și estetic productiv să cercetezi modificările, cum a procedat Jean Prévozt, să apreciezi soluțiile aflate, unele fericite, altele îngreunând textul. Dar nu numai în acest caz, totuși mai puțin obișnuit, și nu numai pentru scriitorii care au construit o întreagă estetică paralelă cu opera (Poe, Valéry, Eliot) este utilă confruntarea. Ea oferă oricând un plus de informație care poate fi tratată rudimentar sau stimulator. Să nu o înlăturăm, înpăimîntați de posibila eroare a intenționalității.

O altă categorie de dificultăți se ivește la marginea unui drum care pare a se deschide, a răspunde, în orice caz, năzuinței spre demersul critic strîns, spre examinarea, pas cu pas, a unui obiect cu multiple fațete. Viziunea microscopică, analiza comunicării literare la diferitele ei niveluri, e comună mai multor direcții. Ideea nu e o descoperire a structuraliștilor și semioticienilor. Discipol al fenomenologiei husserliene, Roman Ingarden a aplicat-o încă de acum cîteva decenii în cartea lui fundamentală *Opera de artă literară*. Fie că se ține destul de aproape de capitolele gramaticii și examinează textul la nivelul fonoprozodic, apoi la acela al lexicului, al morfologiei și al sintaxei, fie că se organizează după „straturi” identificate mai liber, cum a făcut-o Ingarden, acest mod de cercetare decupează și sondează textul în profunzime. Riscul fragmentarizării, al transformării analizei în observație de detaliu, în identificare de mecanisme este evident. Impresia de fragmentare se desprinde din cele mai interesante exerciții analitice de acest tip ale cîtorva poeme de-

Baudelaire sau de Brecht, făcute de Roman Jakobson, singur ori în colaborare, a romanului *Legăturile primejdioase* de Laclos, căruia Tzvetan Todorov i-a consacrat un întreg volum. Manipularea câtorva termeni împrumutați din lingvistică, „idiolect”, codul particular ori „sistemul general al operei”, constituie pînă acum doar o soluție verbală. Dificultatea de a descoperi acest cod particular, acest sistem al sistemelor nu e învinsă. În analiza poeziei, se încearcă evitarea mărunțirii, a cercetării pe felii separate, pornindu-se de la cîteva metafore revelatoare, de obicei de la o opoziție metaforică, urmărită apoi la toate nivelurile.

Desemnarea metaforelor revelatoare nu evită însă arbitrarul. Criteriul statistic „al frecvenței” e nemulțumitor. Vocile diferite, multiplele sensuri și virtualități ale poemului pot fi sărăcite prin căutarea, eventual prin impunerea factorului comun.

Tehnicizarea e prețul plătit pentru aspirația la rigoare. Pe ambele planuri: al terminologiei și al metodei. Nu e un preț prea ieftin. Împrumutînd termenii din lingvistică, semiotică, logica matematică și teoria informației, recurgînd curent la teoria mulțimilor și la topologie, textul critic se ermetizează, capătă un iz de laborator, tonul sec și pozitiv al omului de știință.

Însă și oportunitatea acestei tehnicizări rămîne în discuție, oricît de serios și de prob ar fi acela care o practică. Rigoarea poate fi iluzorie cînd termenii sînt deplasați cu orice preț de la lingvistică și informatică la comunicarea literară. Factorul x prin care s-a desemnat o dată imponderabilul artei dilată termenii, relativizează mișcarea precisă a unui gest de laborator. În paginile de critică semiotică și structurală se remarcă nu de puține ori pătrunderea parantetică a limbajului care substituie liniei nuanța, împingînd infidelitatea pînă la uzul metaforei critice. Sînt însă doar paranteze. Sprijinul reciproc între cele două atitudini este încă doar un deziderat. Problema rămîne deschisă și este esențială.

Ar mai intra în discuție și alte semne de întrebare. Nu vom mai stărui — s-a făcut de multe ori — asupra raportului cu istoria, asupra imposibilității de a pune în paran-

teză provizorie sau indefinită dimensiunea istorică a faptelor de cultură care sînt textele literare. Fiind des pomenit de adversari, acest antiistorism a fost contestat, inclus printre prejudecăți. De fapt atitudinea față de istorie, rebotezată mai sec, prin sărăcirea conceptului, „diacronie“, e fluctuantă. Merge de la vagul cronologic pe care critica arhetipală își construiește filiațiile, la punerea în paranteză. Chiar în cadrul structuralismului, se ciocnesc atitudini foarte diferite, structuralismul genetic propus de Lucien Goldmann fiind inseparabil de istorie și de sociologie.

Aluziile cu privire la dificultățile implicate în relația dintre structură și valoare irită. Structuraliștii amintesc cu dreptate că nici critica și estetica anterioară nu au clarificat străvechea întrebare cu privire la criteriile valorificării. Nedumeririle sună însă altfel. Ca și metoda statistică de cercetare a stilului, identificarea structurilor e neutră din punct de vedere al valorii. Persistă riscul de a confunda complicația formală cu eficacitatea estetică. Căutarea structurilor de adîncime, a aceloră cu deschidere mai mare, se reduce pentru moment tot la o manipulare de termeni. Se poate include unghiul de vedere axiologic păstrîndu-se austeritatea limbajului structuralist, fără trecere spre limbajul repudiat al nuanței?

Semne de întrebare există. Înlăturarea lor dezinvoltă nu e o soluție. Ca și condamnările pripite, de altfel.

Putem constata că noile metode nu ne oferă încă — pe planul criticii — rezultate concludente. Nu e un motiv să le privim de sus și să minimalizăm eforturile serioase și probe ale aceloră care explorează teritoriile noi.

Un ultim semn de întrebare cu privire la locul acestor metode în programele de învățămînt. Un capitol al cărții de față dezbate chestiunea. De acord cu modul în care vede lucrurile autorul capitolului, ni se pare că e necesar să insistăm asupra riscului de a înlocui vechi platitudini prin confuzii. Nu încapă îndoială cu privire la necesitatea informării cadrelor didactice, ca și a studenților sau a elevilor din clasele superioare. Comentariile pe marginea manualelor de literatură, intervențiile profesorilor în presă, anchetele s-au referit destul de frecvent la maniera rudi-

mentară, rezumativo-adjectivală, de a prezenta un text. A străbătut mereu prin aceste mărturii și iluzia unei metode moderne unice și sigure, pe care dascălii, punîndu-se la zi cu mersul științei literare, ar putea-o transmite elevilor, cu cele mai fericite rezultate.

Iluzia metodei unice n-ar putea crea decît alte snobisme și alt fanatism. Tot atît de necesară ca și informarea cu privire la metodele noi este și înțelegerea stadiului de proces în curs, cu tendințe încă divergente. Înlocuirea lui „poetul cîntă” sau „această poezie ne învață” prin șabloane structuraliste sau semiotice ar fi un fals progres, ar deplasa „Turnul lui Babel” din critică în școală.

Se dezbate acum pe alte meridiane cît de utilă a fost introducerea matematicilor moderne în școală încă din primii ani de studiu. Opiniile sînt încă împărțite (a se vedea discuția recentă dintre cîțiva matematicieni marcantî din Franța!) și schimbul de calificative între specialiști nu foarte amabil. Studiul literaturii are un statut mai incert decît cel al matematicilor. Pînă la alcătuirea unei metodici care să dea nu inexistenta metodă-standard, ci îndrumări la obiect, ni se pare necesar un efort de a informa — după gradele de învățămînt — de a acorda căilor moderne de cercetare literară, locul cuvenit.

Tactul pedagogic poate stimula interesul pentru încercările noi evitînd suficiența și intoleranța, tratarea criticii din era presemiotică cu superioritatea posesorului de instrumente infailibile. Tactul pedagogic presupune în primul rînd o lecție de modestie, face să se nască sentimentul că textul cercetat cu mijloacele lui Thibaudet, Călinescu, ori transpus în modele, nu se dezleagă pînă la capăt ca o ecuație, domină metodele cele mai riguroase așa cum i-a dominat și pe criticii subtilității.

Critica
stilistică

N. RAȚĂ-DUMITRIU

Critica stilistică — în ordine diacronică — se înscrie în ceea ce în vremea din urmă a fost numit „reacție antipozitivistă” în critica literară. Și ea a apărut, alături de alte demersuri, ca expresie a nemulțumirii iritate față de metodele studiului literar dezvoltate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Factologia, istorismul limitat și exterior, scientismul cu modele împrumutate în special științelor naturii din secolul trecut, acumularea de date în vederea unei sinteze uriașe, dar amânate pentru un viitor îndepărtat, determinismul îngust și mecanic, toate acestea, într-o nouă atmosferă filozofică și într-un moment de revoluționare generală a științelor care au dus la o modificare structurală a imaginii lumii și omului, au generat și în istoria, critica și teoria literaturii reacții și inițiative de înnoire, desfășurate în numeroase direcții [1]. În ansamblu, însă, cele mai multe dintre aceste inițiative au abandonat perspectiva exterioară operei și au promovat-o pe cea interioară. Esențialul nu mai este căutat în afara operei, ci în opera însăși. Se produce astfel o „revenire la text” care postulează o lectură atentă și o interpretare întemeiată ferm numai, sau în primul rînd, pe datele textului. Critica începe să fie o „artă a citirii”. Nu mai interesează factorii generali, ci, înainte de toate, opera determinată. Iată o formulare tîrzie dată acestui „program”, formulare lipsită de vibrația polemică a începuturilor, dar care, tocmai prin liniștea ei, consemnează, parcă, o victorie: „Obiectul propriu al criticii nu poate fi decît opera literară. Aceasta, desigur, poate fi obiectul numai al bucuriei estetice sau poate servi ca document pentru tot felul de investigații particulare — psihologice, psihanalitice, istorice, sociale, filozofice sau lingvistice.

Dar, în acest caz, esențialul operei este o marfă refuzată. Iar esențialul, din fericire nu mai trebuie insistat asupra acestui lucru, nu este autorul, nu este cititorul, nu este istoria textului, este textul însuși, așa cum autorul l-a încheiat, sau, dacă se vrea, așa cum autorul l-a abandonat, căci, după P. Valéry, spiritul nu încheie nimic prin el însuși" [2]. Sîntem orientați, prin urmare, spre o *critică immanentă operei*. Critica stilistică se va constitui ca răspuns la aceste exigențe de la începutul secolului, va participa la marcarea orizonturilor noi în care caută să se așeze acum actul critic, iar prin procedura ei de ansamblu va contribui hotărîtor la promovarea textului în primul plan al atenției.

Un al doilea reper care ar putea fi invocat pentru această sumară situație a criticii stilistice îl constituie *accentuarea pronunțată a interesului pentru individualitate*. Desigur că acest interes nu datează de la începutul secolului nostru. Secolul al XVIII-lea afirmase individualizarea prin stil, iar critica romantică adusesese, cu hotărîre și pasiune, în primul plan al orizontului, surprinderea și configurarea individualității originale a scriitorului. Nu rareori această individualitate fusese sesizată și reliefată la nivelul stilului. Mărturisirea lui Sainte-Beuve: „Am socotit întotdeauna că trebuie să iei din călimara fiecărui autor cerneala cu care vrei să-l zugrăvești" poate fi interpretată și în acest sens. Dar în momentul în care se naște critica stilistică se manifestă o preocupare mult mai accentuată pentru dimensiunea individualității. Se dezvoltă acum și se bucură de o largă audiență o filozofie a calității care va iradia în multe direcții și domenii interesul pentru diferență, unicitate, irepetabilitate. Descinzînd direct dintr-o asemenea filozofie, alt mare critic francez, Albert Thibaudet, avea să lase, ceva mai tîrziu, drept testament, îndemnul „atenție la unic", formulă care ar putea figura cu îndreptățire ca emblemă a unei mari părți din critica secolului nostru. Așa cum se va vedea și din cele ce urmează, se poate spune că critica stilistică s-a constituit și din dorința de a da satisfacție acestui interes pentru individualitate, atît de viu în anii afirmării sale.

Dacă aceste repere diacronice ne-au ajutat să observăm integrarea criticii stilistice în marea mișcare a vremii,

s-ar cuveni să aflăm și câteva coordonate în plan sincron pentru a vedea, în linii mari, prin ce se *particularizează* aceeași critică în cadrul mutației generale la care participă. Drept primă coordonată în acest sens, ne poate folosi *preocuparea* — tot mai activă de-a lungul secolului — *pentru specificul literar*. Pe fondul general al reacției amintite mai înainte, se produce o redefinire și o regrupare a științelor. Așa-numitele „științe ale spiritului” („științe ale culturii”), ieșite de sub dominația științelor naturii, se află în fața grelei probleme a definirii obiectelor lor și a metodelor adecvate acestora. După o primă fază de entuziasm, în care ele, solidare, își afirmă originalitatea comună față de științele pînă ieri dominatoare, curînd își dau seama că numai principiile comune, generale nu sînt suficiente. Fiecare descoperă că obiectul său nu se lasă redus la aceste principii și categorii generale și că reclamă, pe lîngă o definire mai strînsă a lui, elaborarea unui aparat conceptual mai adecvat naturii sale. Știința literară nu face excepție de la această diagramă. Ea încearcă să-și cuprindă obiectul prin asocieri și disocieri succesive de științele istorice, de științele psihologice, de științele artelor plastice. În felul acesta, ea pare a săvîrși o mișcare în cercuri din ce în ce mai strînse, apropiindu-se tot mai mult de datele originale ale fenomenului literar. Desigur că diversele orientări critice localizează asemenea date din unghiuri deosebite, folosindu-se de criterii și de repere diferite, dar în marea lor majoritate sînt animate de același interes central — cuprinderea literaturii ca literatură. Critica stilistică dorește și ea să participe la dezvăluirea originalității ireductibile a literaturii. Și poate că este prima orientare care-și anunță deschis opțiunea. Aceasta se află în *prioritatea acordată dimensiunii lingvistice a operei literare*. Nu ea inițiază această perspectivă. Cel mai recent accent plasat pe rolul definitoriu al limbajului în poezie aparținea mișcării simboliste și descendenților ei. Noile funcții ale limbajului în poezie, descoperite și propovăduite de simbolști, puneau în termeni noi relația dintre literatură și limbă. În același sens lucrase și estetica croceană, cu largile ei ecouri în Europa. Identificînd arta cu expresia și estetica cu lingvistica generală,

estetica lui Croce invita implicit la analiza dimensiunii lingvistice a literaturii, deși Croce însuși nu introducea materialul de expresie în sfera esteticului, iar față de stilistică s-a menținut totdeauna într-o atitudine de ostilitate, datorită, mai cu seamă, reziduurilor ei din retorica tradițională. Așadar, deși critica stilistică nu deschide ea cea dintâi această perspectivă, își asumă totuși rolul de a afirma în prim plan, cu decizie și consecvență, condiția verbală a operei literare. Va fi atât de cucerită de această dimensiune, încât de multe ori se va lăsa ispitită să plaseze între limitele ei întreaga esență a fenomenului literar. E aici unul dintre punctele în care critica stilistică a provocat numeroase controverse.

În mod firesc, interesul pentru latura lingvistică a operei literare selectează și alianțele pe care le încheie critica stilistică. Cum era și de așteptat, alianța principală o face cu lingvistica. S-ar putea spune că una dintre rădăcinile ei s-a alimentat chiar din solul lingvisticii, mai precis din vederile dezvoltate de școala lingvistică idealistă germană condusă de K. Vossler. Apoi, critica stilistică va avea nenumărate contacte — nu toate fericite — cu aceia dintre elevii lui F. de Saussure, care, din cei doi termeni ai relației stabilite de profesorul lor, *langue* și *parole*, își vor îndrepta atenția spre *parole*, înființând stilistica lingvistică. Inițiatorul stilisticii, Ch. Bally, excludea din spațiul științei sale stilul individual, propunând o „stilistică fără stil”; ulterior, însă, urmașii lui, Marouzeau, Cressot, Devoto etc. au integrat stilisticii și stilul scriitorului. Din păcate aceasta nu s-a făcut totdeauna spre folosul literaturii, ci adesea numai spre cel al limbii, apărînd în acest spațiu reprezentări care au putut genera confuzii și dispute*. În același timp, critica stilistică a

* Astfel, G. Devoto, în 1948, într-un studiu intitulat *Introducere în stilistică* putea să scrie: „Autorii care devin obiectul unui studiu stilistic nu sînt decît oaspeții iluștri ai unui sanatoriu, în care sînt înregistrați cu numere, unde sînt îngrijiți în realitatea corpurilor lor, iar situația lor intelectuală și socială este un dat preliminar și exterior, fără însemnătate directă asupra curei. Sprijinit pe definiția exactă a substanței expresive, lingvistul ar putea chiar să neglijeze numele autorului: lingvistul nu face decît să adune materiale destinate colectivității limbii” [3].

întreținut relații cu stilistica general-artistică, în special cu unele elaborări, în acest plan, ale teoriei artelor plastice. Deși, într-un anumit sens, la concepția operei ca fapt de expresie verbală s-a ajuns tocmai datorită inaplicabilității sau unei aplicabilități reduse la literatură a conceptelor din teoria artelor, în unele manifestări ale sale, critica stilistică a ținut seama de lucrările stilisticii artistice. Împreună cu aceasta ea pune în centrul atenției conceptul de *operă*, de structură organică, de întreg care-i mai mult și altceva decât suma părților sale ș.a.m.d.

Dintr-un alt punct de vedere, critica stilistică se diferențiază printr-o *declarată aspirație spre precizie*. Deși unii autori socotesc critica impresionistă un fenomen care ar ține de secolul al XIX-lea, se poate spune totuși că impresionismul a constituit, în esență, prima manifestare a reacției antipozitiviste și că el a stăruit apoi, mai evident sau mai ascuns, de-a lungul întregului nostru secol. În acest context, critica stilistică se dorește antiimpresionistă și sînt numeroase declarațiile din cîmpul ei care mărturisesc ambiția de a depăși haosul și arbitrarul impresiilor subiective, de a descoperi impresiei suportul ei obiectiv. Prin această aspirație spre precizie, critica stilistică participă și ea la complexul de inferioritate pe care critica literară în ansamblu l-a manifestat periodic față de statutul științelor exacte. Și, printr-o răsucire paradoxală, deși apărută în cadrul mare al mișcării antipozitiviste, critica stilistică tinde în final, prin unele dintre punctele sale de program, spre o apropiere de neopozitivismul secolului nostru. Identificăm și aici un aspect care va stîrni rezerve, animozități și controverse.

O istorie amănunțită a criticii stilistice nu-și are locul potrivit în această expunere. Examinarea cîtorva dintre reușitele ei este însă necesară, pentru a-i urmări propunerile mai îndeaproape și pentru a-i putea judeca drept puterile. Această examinare poate fi organizată la nivelul principalelor idei de mai înainte, cu ajutorul cărora am schițat situarea criticii stilistice și care configurează, de fapt, în aspectele sale esențiale, proiectul acestei critici.

„Revenirea la text“, după marile excursii în jurul lui desfășurate de critica anterioară, a fost simțită ca o nevoie generală și cercetarea literară a avut de câștigat în multe privințe din această mișcare. E indubitabil că prima realitate pe care o întâlnește criticul e opera literară, mai precis, opera ca text. În mod firesc decurge că primul act al investigației literare îl constituie lectura, citirea atentă, cu răbdare curioasă a textului. Acesta se cere a fi examinat cu minuție, cuprins în toate articulațiile lui intime, în frumusețile lui de organizare, în capacitățile lui de expresie. Dar nu e vorba aici de o examinare rece, distanțată, înarmată cu un instrumentar copleșitor, asemănătoare, să spunem, celei desfășurate de un entomolog, ci, în primul rînd, poate, de reînvierea unei vechi plăceri pe care orientările scientiste ale veacului anterior o diminuaseră în bună măsură și pe care, în contextul respectiv, o deplîngea cu nostalgii și tristeți cel care printre primii începuse, de fapt, să sape la temelia ei, Sainte-Beuve: e vorba de *plăcerea lecturii*. Unele dintre metodele de critică dezvoltate în secolul trecut au creat impresia că ar tinde să dispenseze cititorul de contactul direct cu opera. Lanțul explicativ spectaculos al cărui termen era opera însăși, bogăția de informații adunate în jurul ei, fixarea ei într-o ordine sau într-un cadru, făceau din experiența literară o experiență pur științifică și neofitul era astfel invitat să înlocuiască observarea directă a operei cu lucrarea savantului consacrată acesteia. E foarte semnificativ că un mare profesor de literatură, creator al unei școli de istorie literară așezată deplin sub semnul pozitivismului, G. Lanson, simțea acut acest pericol al științei sale și declara deschis că ținta principală a studiului preconizat de el nu e, în nici un caz, substituirea lecturii, ci, dimpotrivă, stîrnirea dorinței de a merge la text, pentru a-i savura frumusețile printr-un contact direct și personal.

Și-a împlinit critica stilistică acest deziderat? A reușit să reimpună primatul textului și să redeștepte plăcerea lecturii? Răspunsul nu poate fi univoc. Pentru moment să consemnăm că, dintre toate orientările criticii din secolul nostru, ea a fost cea mai consecventă în a face din text centrul cercului ei de interes. Ea a redat criticii literare

dimensiunea ei filologică, dimensiune care, la drept vorbind, nu s-a stins niciodată complet, dar care s-a manifestat sporadic, nesistematic și adesea cu instrumente inadecvate sau rudimentare. În felul acesta a fost repusă în lumină o zonă incontestabilă a frumuseții literare și s-au redescoperit vechi izvoare de satisfacție estetică. Este, iarăși, evident că marii reprezentanți ai criticii stilistice, Spitzer, Auerbach, Alonso, Vianu, fac textul literar mai elocvent, îi selectează și-i amplifică vocile, îi pun în lumină paleta de culori, reliefurile. Odată cu aceasta, învață ochiul și spiritul cum să se apropie de un text literar. Critica stilistică s-a afirmat, într-adevăr, ca o *școală de lectură*. E o dimensiune a ei care o păstrează în actualitatea învățămîntului nostru consacrat literaturii. De nenumărate ori s-a putut constata că puțini elevi și chiar studenți găsesc poziția adecvată pentru a cuprinde un text literar în datele sale originale. Pentru foarte mulți elevi și studenți textele rămîn mute și opace, pentru că nu știu unde și cum să le asculte vocile, unde și cum să le privească perspectivele. O frecventare mai susținută a lucrărilor elaborate în spațiul criticii stilistice ar putea funcționa ca o inițiere competentă în această privință. Ea ar rafina aparatul senzorial menit să sesizeze textul în concretețea lui, ar crea deprinderile minime necesare analizei și ar oferi primele elemente ale limbajului critic necesar în asemenea împrejurări.

Dar despre modul concret în care critica stilistică a considerat și a valorificat textul ne vom da seama urmărind celelalte puncte ale „programului” său.

Interesul pentru individualitate face parte, în spațiul criticii, dintre cele mai justificate obiective. Admițînd că între critica, istoria și teoria literaturii nu se pot trasa granițe rigide, se cuvine să recunoaștem totuși perspectivele lor diferențiate. Dacă teoria literaturii se plasează într-o perspectivă generalizatoare, preocupată în primul rînd să definească natura fenomenului literar în generalitatea lui, să elaboreze metalimbajul prin care să poată fi cuprins acest fenomen, să se întrebe asupra rostului litera-

turii în existența omenească, socială și individuală ș.a.m.d., dacă istoria literaturii reconstituie viața istorică a unei literaturi, urmărindu-i dinamica, stabilindu-i marile faze, seriile istorice în care s-a concretizat, articulând o ordine supraindividuală în mișcare în care-și află locul fiecare operă individuală ș.a.m.d., critica literară se situează într-o perspectivă individualizatoare prin excelență. Demersul critic, pornind de la datele generale ale operei, își fixează drept ultimă țintă nucleul ei intim, original, ireductibil, atingerea a ceea ce același Sainte-Beuve numea „resortul principal“, „motorul necunoscut“, „centrul și vatra inspirației superioare sau a voinței, monada inexpri-mabilă“ [4]. În această direcție s-a verificat și este chemată să se verifice orice metodă critică. Pentru unii tot aici s-ar situa limita absolută a oricărei metodologii raționale care ar dori să capteze imponderabilul unei individualități, scriitor sau operă. Această „vatră a inspirației superioare“ ar fi sortită fie să rămână inaccesibilă, inefabilă (și adesea e amintit dictonul scolastic *individuum ineffabile est*), fie să fie atinsă pe unele căi, altele decât cele raționale. Ni se pare deosebit de important faptul că una dintre primele ambiții ale criticii stilistice, o ambiție generatoare i s-ar putea spune, a fost tocmai asaltarea acestui nucleu ultim, deschiderea acestei monade inexpugnabile, atingerea izvorului cu apă vie al operei. L. Spitzer mărturisea fără echivoc, după cum vom vedea, că una dintre ideile principale de la care a pornit în activitatea lui critică a fost *individuum non est ineffabile*. Vianu, într-un curs dedicat interpretării literaturii, aprecia și el că metoda literară, spre deosebire de metodele altor domenii, este o metodă individualizatoare și că neinițiatii trebuie învățați cum să pășească treaptă cu treaptă spre focarul operei. Alonso va închina un adevărat imn unicității operei.

Pe ce cale au crezut reprezentanții acestei orientări critice că pot pătrunde pe tărîmul rîvnit? Pentru a desfe-reca porțile vrăjite ei și-au făcut o cheie în care și-au pus toate speranțele. Cheia aceasta se cheamă *stil*. Concept vechi, dar investit acum cu virtuți nebănuite. Încercările de definire a stilului au produs o întinsă și variată literatură. După cum se știe, deși i s-a acordat o mare atenție,

sau poate tocmai de aceea, el nu a fost definit într-un mod satisfăcător. Bogăția lui de sensuri e deconcertantă. Nu e locul să ne ocupăm aici de această problemă. E mai interesant să vedem cum a lucrat critica stilistică cu acest concept, în ce măsură puterile lui pot fi validate și sub ce aspect el stârnește insatisfacții sau dezamăgiri. Astfel procedînd, vom putea surprinde cum sînt satisfăcute celelalte obiective consemnate ale criticii stilistice: *valorificarea dimensiunii lingvistice a operei literare și împlinirea idealului de precizie.*

Trebuie să facem aici o constatare care ne va înfățișa mai clar liniile de forță ale domeniului cercetat. Este incontestabil că critica stilistică se individualizează în cîmpul criticii moderne prin proiectul ei original și prin lucrările în care s-a cristalizat. Cu toate acestea, cunoaște și ea o dinamică, o devenire, realizată printr-o deplasare de accent și perspective propriu unui fenomen mai larg. Ca și alte orientări critice, ea a oscilat în a fixa nivelul individualității. Și-a început chiar realizarea proiectului sub semnul acestor oscilații. Dacă pornim de la triada veche, dar devenită celebră numai în anii din urmă, autor-operă-cititor, vom observa și în critica stilistică, așa cum se observă în critica literară luată în ansamblu și chiar în estetica generală, o plasare inițială a accentului pe autor, mutarea lui mai apoi pe operă și, în final, introducerea în ecuație, pentru unii cu rol hotărîtor, a cititorului, a actului de receptare. Înțelegerea stilului — cheia la care spuneam că a apelat cu toate speranțele această procedură critică — și a căilor de sesizare și configurare a lui a variat în funcție de această plasare a accentului.

În primele sale manifestări — și pînă acum și cele mai interesante — critica stilistică a fost preocupată de *stilul scriitorului*. Din acest punct de vedere, stilul a fost înțeles „ca un sistem de valori sau de efecte pus în funcție de o intenție de semnificare sau de expresie pornind de la autor” [5]. Desigur că aceste valori sînt numai, sau în cea mai mare parte, de natură verbală. Procedînd astfel, stilistica nu-și schimbă punctul de pornire pe care și-l fixase

(împreună cu cea mai mare parte din critica contemporană ei): opera. Numai că aceasta încă nu era considerată numai în sine și pentru sine, ci ca fapt expresiv, în care, deci, se reflectă personalitatea autorului său. Cea mai reprezentativă și mai influentă procedură elaborată din perspectiva *stilului scriitorului* îi aparține lui *Leo Spitzer*.

Leo Spitzer și-a expus în mai multe rânduri ideile și metoda. Astfel, încă din 1928, își formulează cu limpezime postulatul fundamental al criticii sale, postulat pe care îl recunoaște de origine vossleriană, dar care descinde de fapt din estetica romantică. „Cercetarea stilistică, pe care eu o desfășor de mai mulți ani, scria el atunci,... se întemeiază pe postulatul că fiecărei *emoții*, mai exact fiecărei abateri de la starea noastră psihică normală îi corespunde, în câmp expresiv, o abatere de la întrebuintarea *lingvistică* normală; și viceversa, că o abatere de la limbajul uzual e un indiciu al unei stări psihice neobișnuite. O expresie lingvistică particulară este, pe scurt, reflexul și oglinda unei condiții particulare a spiritului” [6].

Se observă încă de aici în ce sens începe să intereseze dimensiunea verbală a operei literare. Noua cercetare se atașează cu adevărat acestei dimensiuni, dar nu-și fixează finalitatea ultimă în ea, ci dincolo de ea, în ceea ce ea reflectă sau exprimă. Prin vizarea acestui „dincolo”, ea nu aducea nimic original — era aici un vînat de multă vreme hărțuit; cărarea, însă, pe care încearcă accesul spre acest „dincolo” îi conferă o originalitate indubitabilă. De fapt, comentariul nostru e parțial inadecvat, pentru că introduce o distanță între cei doi termeni. Pentru Spitzer ei erau îngemănați. „«Stil» și «suflet», putea el să scrie, sînt două date imediate și, în fond, două aspecte, artificial izolate, ale aceluiași fenomen interior (poetic)” [7]. Și mai tîrziu: „Oricine a gîndit puternic și a simțit puternic a inovat în limba sa; creativitatea mintală se înscrie imediat în limbă, unde devine creativitate lingvistică” [8].

Se poate deduce cu ușurință acum ce rol capătă lectura. Ea devine „mijlocul cel mai sigur pentru a discerne centrul emotivi ai unui scriitor sau ai unui poet”. Și prima indicație de „metodă” pe care ne-o oferă Spitzer este „să citim

neobosit, pînă cînd o particularitate lingvistică oarecare ne va izbi atenția" [9]. Atunci va începe să se facă lumină.

Așadar, orice originalitate la nivelul expresiei, orice abatere de la întrebuintarea normală, obișnuită, a limbii e semnul unei originalități interioare, sufletești sau intelectuale. Dar investigația nu se oprește aici. Tuturor devierilor înregistrate în limbajul unui scriitor li se poate găsi un numitor comun, li se poate stabili sentimentul care le-a determinat, li se pot afla corespondențe în planul sintactic și compozițional și în cele din urmă în conținutul etico-filozofic al operei. Acestui numitor comun, Spitzer îi spune „etimon spiritual” al operei, „rădăcină psihologică” a tuturor „traits de style” observate. De vreme ce notele cele mai originale ale individului își găsesc expresia în inovațiile sesizabile în limbajul său și aceste inovații duc la un „etimon spiritual comun” înseamnă, așa cum consemnasem și mai înainte, că *individuum non est ineffabile*. Monada ar urma să-și deschidă porțile. La acestea se adaugă alte reprezentări ale lui Spitzer. Astfel, sufletul unui autor e văzut ca un fel de sistem solar în a cărui orbită sînt atrase toate categoriile de fapte: limbă, motivare, intrigă sînt doar sateliți ai acestei entități mitologice. Unitatea sufletului conferă operei coeziunea ei internă, face din ea un tot unitar și organic. Opera constituind o asemenea armonie, „sîngele dătător de viață al creației poetice” fiind pretutindeni același, înseamnă că orice detaliu exterior ne va permite să pătrundem spre centrul operei. Din centrul acesteia putem considera apoi ansamblul detaliilor. Un detaliu bine reperat ne va da, așadar, cheia operei, ne va conduce spre „rădăcina ei psihologică”; pe temeiul acesteia urmează să revenim la celelalte detalii și să le verificăm gradul în care ele concură la ființa și sensul ansamblului. Acest „du-te vino”, de la periferie spre centru și de aici din nou la periferie sau de la un detaliu la întreg și apoi la celelalte detalii, constituie faimosul *cerc filologic*, variantă a *cercului înțelegerii* („Zirkel im Verstehen”) definit de Schleiermacher și Dilthey și preluat de Spitzer. Să mai consemnăm faptul, deosebit de caracteristic pentru Spitzer, că în detectarea detaliului revelator rolul hotărîtor îi revine intuiției și tot prin ea este divinat

întregul. În sfârșit, opera astfel luminată este integrată unui ansamblu mai larg: epocă, țară, națiune, pentru că spiritul unui scriitor ar reflecta, reliefându-l, spiritul epocii și națiunii sale sau cel puțin al unuia dintre tipurile caracteristice acestei națiuni [10].

Înarmat cu asemenea principii și urmînd o asemenea cale, Spitzer a lăsat o bogată suită de studii stilistice consacrate unor scriitori dintre cei mai diverși, cei mai mulți, totuși, selectați din literaturile romanice. Unele dintre aceste studii au devenit extrem de cunoscute pentru că Spitzer însuși le-a folosit drept exemple spre a-și ilustra metoda, îndeosebi atunci cînd a explicat-o celor mai tineri. Așa este cel consacrat scriitorului francez de la începutul secolului XX, Charles Louis Philippe, scriitor care a stîrnit interes în vremea lui, dar care, murind tînr, n-a putut împlini speranțele pe care le trezise. Spitzer însuși mărturisește că, citind romanul acestuia, *Bubu de Montparnasse* (1905), roman inspirat din viața straturilor de jos ale societății pariziene, a fost izbit de frecvența unor expresii cauzale, împrumutate limbajului cotidian: *car, puisque, à cause de, parce que* ș.a. Ele aparțin vorbitorilor amintiți, dar, prin intermediul stilului indirect liber sînt adoptate și de povestitor. Întrebuințîndu-le, acesta dă impresia că aderă la motivarea pe care personajele sale o dau faptelor și că întregul discurs se desfășoară în registru impersonal, iar relațiile cauzale exprimate de conjuncțiile respective au valoare obiectivă. O privire mai atentă, însă, constată cu surprindere că în realitate nu se realizează o autentică legătură cauzală sau că ea nu este decît o iluzie a celui care vorbește. Acestui procedeu de stil Spitzer îi spune *motivare pseudoobiectivă*. Ce semnificație ar avea acest procedeu, ce ar revela el cu privire la viziunea scriitorului? După părerea stilisticianului, Ch. Louis Philippe, prin intermediul motivării pseudoobiective, și-ar exprima o atitudine de simpatie resemnată față de ființele romanului său, ar sugera fatalismul care apasă această lume interlopă a Parisului și ar comunica, în același timp, ceva din „organizarea” ei: „o lume care funcționează rău cu o aparență de justiție, de logică obiectivă”. Mai departe, Spitzer vede în atitudinea de acceptare resemnată și de

simpatie comprehensivă a autorului un reflex și o reliefare în același timp a unei atitudini mai generale, a unui protest vag al națiunii franceze față de situația stării sociale evocate în roman, semnul unei triste nemulțumiri, caracteristică societății franceze a timpului, față de soarta declasaților contemporani [11].

Aproape toți comentatorii recunosc în acest studiu o dovadă certă a eficacității metodei spitzeriene. Într-adevăr, reperarea celui mai original fapt de stil, interpretarea lui adecvată au condus în chip convingător la dezvăluirea a ceea ce stilisticianul numește *mens philippina*.

Un alt exemplu oferit tot de Spitzer. De multă vreme, observă el, s-a putut constata juxtapunerea a două substantive în cazuri ca *l'affaire Dreyfus, style Louis XV* ș.a. care, în franceza de azi, sînt formule obișnuite sau chiar etichete. Dar, străbătînd romanul lui A. Maurois, *Climats*, observăm că acest tip de sintagmă e aplicat unor personaje variate și mai cu seamă protagonistului Philippe Marcenat, coborîtor dintr-o familie cu o foarte solidă tradiție. Se vorbește în acest roman de *conventions Marcenat, c'était une vraie phrase Marcenat, un motif Marcenat, un petit boudoir qui me parut de style Philippe, ce vieux fond familial était déjà couvert par une épaisse zone Philippe*. Amanta lui Philippe citește cărți pe care le-a citit soția lui, Odile, căreia îi formase gustul un amant al său numit François. Gustul pentru aceste cărți, pentru că trecuse de la François la Odile, de la Odile la Philippe, de la Philippe la Solange, e numit de Maurois *héritage François*. Dacă ne întrebăm acum, scrie Spitzer, care este ideea de bază a romanului lui Maurois, idee exprimată și de titlul *Climats*, iat-o: omul nu este numai el însuși, ci și produsul climatului psihologic în care trăiește: nu numai membrii săi de familie, dar și obiectele afectului său vor depune în el sedimente, îi vor transmite moșteniri spirituale, moduri de viață, atmosferă, toate exact definibile — *style Philippe, héritage François* — care uneori sînt în contact reciproc iar alteori duc prin reacție la rezultate opuse. Și Spitzer poate să încheie subliniind încă o dată că expresia lingvistică a acelei atmosfere, a acelor climate e formula *style Philippe, héritage François*; o formulă pe care o

găsim și aiurea în limba franceză, dar care la Maurois în *Climats* și-a găsit terenul său nativ, a devenit expresia necesară a unei gândiri care a prins în ea forma sensibilă lingvistică [12].

Să mai reproducem un exemplu pentru frumusețea arhitecturii sale. Prin el Spitzer vrea să demonstreze că metoda lui, deși la prima vedere pare aplicabilă numai la literatura contemporană, poate fi exercitată și asupra literaturii mai vechi. Și se oprește la o lucrare cunoscută din literatura medievală: *Quinze joyes de mariage*. E o operă, să-i spunem „tezistă“, în spiritul moralei severe medievale, după care viața condusă după simțuri și instincte e o nenorocire, o sălășluire în păcat de care omul trebuie să-și dea seama și să se elibereze. Legătura matrimonială e văzută ca una dintre manifestările acestei vieți. După ce observă frecvența și intensitatea elogiului adus aici vieții libere, independente, Spitzer constată prima particularitate izbitoare a textului: recurența neobișnuită a metaforelor *închisorii*, *șanțului* (gropii), *năvodului*. O scurtă întârziere asupra câtorva „joyes“ îi arată că în toate situația matrimonială a individului e asemănată cu o închisoare, cu o groapă fără ieșire, cu un năvod din care nu se mai poate scăpa. E aici primul semn evident care-l face să bănuiască starea sufletească a autorului: oroarea față de viața instinctuală, față de viața simțurilor, oroare dublată de dorința de a se elibera de legăturile instinctului. Dar, observă Spitzer în continuare, acest simț al prizonieratului, acest simț medieval al robiei instinctului, din care numai aspirația spre Dumnezeu te poate salva, această cumplită închisoare în lumea simțurilor nu a produs numai repetarea insistentă a acelorași imagini, ci a devenit chiar principiul constructiv al operei. În toate povestirile se constată aceeași schemă constructivă, sfârșitul reafirmă teza de la început, voind să imprime în minte fatalitatea inevitabilă a prizonieratului, o dată acceptată legătura. Nu se regăsește în ele nimic din spiritul conversației atât de plăcut în *Decameronul* lui Boccaccio și nici curtenia din *Heptameronul* Margaretei de Navarra. Totul se constituie ca un lanț de imagini sau exemple, înrămate monoton, sub semnul antimatrimonialului sau chiar al monasti-

cului. Substanța însăși a povestirii manifestă un pronunțat grad de generalitate și abstracție. Nu e narat un eveniment insolit (după definiția goetheană a nuvelei), nici o frescă, o „novella” irepetabilă, ci numai evenimente tipice, care pot fi gândite în orice timp și în orice loc. Spitzer îl citează pe Vossler care observase cu privire la opera în discuție: „evenimentele din *Quinze joyes de mariage* nu se desfășoară într-un moment determinat, ci într-un timp pragmatic, nu sînt descrise ca fapte istorice unice, irepetabile, ci ca evenimente posibile, potențial și virtual reale”. Narația începe mereu cu *il advient bien souvent, a l'aventure*. Aceleași particularități sînt observate și la nivelul personajelor: acestea nu evoluează în cursul povestirilor, soțul și soția nu sînt caractere singulare și de aceea nu poartă totdeauna nume, iar personajele secundare se cheamă *un tel, une telle*, toate fiind prezentate o dată pentru totdeauna, în trăsăturile lor tipice. Deși în această relatare nu am prelucrat decît foarte sporadic textul spitzerian, să încheiem totuși aici cu semnele citării: „Metoda urmată în această analiză a mea apare clar, scrie Spitzer: de la particularul lingvistic al seriei de metafore pentru servitutea legăturii matrimoniale, am putut să urcăm la tehnica compoziției unei opere medievale (imagini izolate, într-o ramă didactică monotonă), la modul de reprezentare (nu atît ca evenimente singulare, cît ca circumstanțe verosimile, logic condiționate, tipice), la caracterizare (caractere fixe, fără dezvoltare) — trăsături reducibile toate la un denominator comun: aversiunea medievală față de viața pămîntească amorfă și înrobitoare” [13]. Am ținut să expunem mai pe larg principiile lui Spitzer și să-i ilustrăm mai bogat metoda pentru că în el se află „modelul” unei mari părți din critica stilistică axată pe stilul scriitorului. Cu excepția acelor care și-au propus să facă inventarul sistematic al tuturor abaterilor unui scriitor, la toate nivelurile limbii, fără să se întrebe asupra dimensiunii lor revelatorii — stilisticieni pe care nu-i reținem în aceste pagini — toți ceilalți care au fost preocupați de stilul scriitorului au pornit de la Spitzer sau au

avut în minte procedura lui. Vom reîntîlni, în paginile care urmează, motive ale concepției lui Spitzer și urme ale metodei sale.

În cultura noastră, critica stilistică și-a cîștigat un reprezentant de prestigiu în T. Vianu. Deși atenția acordată stilului pare a marca ultima perioadă a vieții și activității esteticianului român, la o privire mai atentă se poate observa că dimensiunea stilistică a operei l-a preocupat întotdeauna. E foarte semnificativ faptul că în marea sinteză pe care o realizează *Estetica* sa, stilul este urmărit cu consecvență în toate momentele fenomenului artistic. El este definit la nivelul *structurii* operei, evidențiat apoi cu mai mult relief în actul *receptării* operei de artă și delimitat ca unul dintre momentele principale ale actului *critic*. Astfel, printre elementele *estetice* ale receptării artistice, Vianu fixează și efectul estetic al stilului. „Prin artă, scrie el, întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realității, imprimîndu-i valori noi și dîndu-i mai multă forță expresivă. Cînd se produce această corelaționare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii stilului sau originalității” [14]. Se observă chiar de aici similitudinea de vederi cu L. Spitzer, deși Vianu nu-l amintește niciunde. Și pentru Vianu, stilul face din opera de artă un fapt expresiv. Critica artistică la rîndul ei, socotește esteticianul nostru, va înregistra printre formele și etapele sale, în poziție centrală, *critica morfologică și stilistică*. Precedată și deci întemeiată pe trăirea operei, pe asimilarea sentimentală a acesteia și conducînd spre critica apreciativă, critica morfologică și stilistică „scoate în evidență felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care o reactivează și unitatea de viziune care o susține”. Judecățile de structură pe care ea le emite și „vederea clară asupra morfologiei și caracterului stilistic al operei” dau forța aprecierilor care vor încheia actul critic [15]. Iată, așadar, cum stilul își găsea un loc dintre cele mai importante încă în viziunea de ansamblu asupra

fenomenului artistic pe care Vianu o propunea prin tratatul său de estetică. Sînt aici vederi de ordin general artistic, dar ele vor fi păstrate drept coordonate principale și mai tîrziu cînd, de la considerarea artei în ansamblu, Vianu va coborî spre artele particulare, în special la literatură. În constituirea sistemului său de idei cu privire la stilul literar, Vianu se sprijină pe doi piloni: o teorie a alcătuirii operei literare și o teorie a limbajului. „Opera unui scriitor, scrie el, se definește ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii” [16]. O asemenea operă — structură individuală — trebuie cucerită treptat, pornind de la datele sale mai generale (motiv, atitudini) și înaintînd spre zonele unde poate fi sesizată mai deplin individualitatea ei irepetabilă (procedeele de grupare a materiei artistice, valorile stilistice). Nu încapе îndoială, adaugă Vianu, că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandîndu-și procedeele de compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, ele nu s-au bucurat de o atenție egală. Istoria literară, așa cum s-a constituit în marile lucrări ale secolului trecut, a urmărit cel mult circulația și gruparea motivelor și atitudinilor. Concentrată numai asupra acestor elemente, ea a neglijat sau a ignorat aspectul propriu zis artistic al operelor literare, structura lor individual-originală dată de procedeele de grupare a materiei artistice și de valorile stilistice. Cercetarea modernă ar fi chemată să lichideze această insuficiență. Recunoaștem aici una dintre ideile de circulație din critica secolului nostru.

Ce sînt aceste valori stilistice și de ce lor le revine misiunea privilegiată și delicată să poarte cea mai mare încărcătură de caracteristic aflăm din teoria asupra limbajului. Vianu, pe urmele altor gînditori, afirmă o dublă funcție a limbajului: „Considerat în dubla sa intenție, scrie el, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme «reflexiv» și «tranzitiv». Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc” [17]. Tranzitivitatea și reflexivitatea sînt invers proporționale. Mai mult încă, în limba comună intenția tranzi-

tivă tinde să o reducă treptat pe cea reflexivă. E procesul denumit de lingviști „gramaticalizare”. Cu toate acestea, dubla funcție a limbajului nu poate fi anulată, pentru că în sînul limbii lucrează două categorii de fapte: fapte de repetiție și fapte de invenție. Faptele de repetiție și-au diminuat mult valoarea „reflexivă”. Dincolo de ele, dar întemeindu-se pe ele, se întrevade domeniul invențiilor. Prin intermediul lor, cel ce folosește limba reanimă perpetuu funcția reflexivă, „se comunică”, nu numai „comunică” [18]. În termeni mai pozitivi, mai științifici, preluați din reprezentări mai raționale asupra mecanismului limbii, recunoaștem aici totuși motivul central al concepției lui Spitzer, credința că inovația în limbă este calea pe care se manifestă viața interioară originală a vorbitorului, a scriitorului. Nu mai întîlnim patosul romantic al stilisticianului german, termenii discursului se cumințesc, devin neutri, pun în lumină și fundalul care asigură inteligibilitatea inovației, dar în esență coordonatele faptului de stil rămîn aceleași. Iată și un exemplu de analiză care ne confirmă observația. Propunîndu-și să caracterizeze stilul lui Sadoveanu prin virtutea lui expresivă, Vianu înregistrează ca o particularitate evidentă întinsa întrebuintare a epitetului și substantivului abstract. Această particularitate, asociată cu altele, cum ar fi predominanța notației muzicale în peisajul sadovenian, e interpretată ca semn al unui anumit tip de imaginație propriu alcătuirii spirituale a scriitorului — imaginația difluentă — și totodată ca indiciu al unei anumite viziuni asupra lumii. „O fantazie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, scrie Vianu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate și stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracti, adică în aceia care prin lipsa lor de contur precis devin apti a adăposti impresia și afectul nelămurit, unul dintre principalele sale mijloace” [19]. Și mai departe, drept comentariu la un citat: „*Singurătăți, sfîrșituri* sînt în această descriere termeni abstracti cu adînc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmărește întocmai ca și pe Eminescu” [20].

Tot pe linia pozitivării analizei stilistice practicate de Vianu, poate fi consemnat și faptul că, în general, el nu se mai încredințează unei singure particularități, care să-l conducă în centrul operei și să-i revele „etimonul spiritual”; va extinde analiza, va înregistra mai multe fapte de stil, le va selecta și numai apoi va încheia portretul scriitorului. Prin aceasta el aplică în analiza literară o tehnică de lucru preluată din stilistica lingvistică. E îndemnat spre ea, mai cu seamă în ultimii ani, și de scopurile pedagogice pe care le urmărea. Vianu voia să constituie o metodă cât mai amănunțită, ca un itinerar bine trasat, pe care s-o pună la îndemîna neofiților. Ajunge, din acest îndemn, să propună analiza stilului unui scriitor într-un mod riguros sistematic, urmînd nivelurile generale ale limbii: fonematic, lexical, morfologic, sintactic etc. Apare aici un mare pericol pe care mulți nu l-au putut evita: riscul de a transforma analiza stilistică într-un inventar arid de fapte lingvistice, vocabule, particularități morfologice, construcții sintactice, figuri de stil etc. Vianu, însă, găsește calea de a scoate studiul stilistic de sub incidența unui asemenea risc chiar și în condițiile în care el aspiră la o organizare de tip științific. Și o face amendînd, cu mare luciditate și dintr-o profundă cunoaștere a fenomenului estetic, tocmai tendința spre pozitivare căreia, în alt plan, voia totuși să-i dea, pînă la un punct, satisfacție. În acest sens, Vianu aduce două precizări de o importanță decisivă. În primul rînd, el afirmă că „faptele de stil nu sînt fapte de constatare, ci fapte de apreciere, valori” [21]. Cu aceasta este indicat punctul pînă unde poate fi dusă pozitivarea studiului stilistic. Adunarea și sistematizarea particularităților de stil se cuvine să se efectueze cît mai riguros, cu un respect desăvîrșit pentru fapte, dar simpla inventariere și descriere a lor e departe de a fi încheiat traectoria actului critic. Aceste fapte urmează a fi cercetate neapărat în funcționalitatea lor estetică, interpretate, apreciate. De aceea, faptul de stil trebuie nu numai *înțeles* ci și *simțit*, cercetătorul nu se poate opri la constatare, ci trebuie să urmărească „ecoul faptelor de stil în propria lui sensibilitate” [22]. Numai în felul acesta simplul fapt

lingvistic devine fapt estetic. Și numai așa este întreținută plăcerea lecturii.

A doua precizare adusă de Vianu și care lucrează în același sens se află în ideea că stilul nu trebuie conceput ca o sumă de fapte, ci ca o structură. Faptele de stil într-o operă literară, scria el încă în *Prefața la Arta prozatorilor*, „nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă” [23]. Și ilustra cu exemplul lui Hogaș. Sublinierea unei hiperbole în paginile lui Hogaș n-ar avea nici o semnificație pentru cuprinderea profilului operei și a scriitorului. Dar constatându-se frecvența deosebită a acestei figuri și prezența altor figuri ale artei clasice de a scrie, ca epitetul general și imaginea alegorică într-o epocă în care asemenea mijloace fuseseră abandonate, va putea fi reliefată figura de scriitor clasicizant a lui Hogaș. Mai târziu avea să revină asupra ideii, reintroducând laitmotivul criticii stilistice interesate de stilul scriitorului: „Cercetătorul stilului, scrie Vianu, are deci îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, și să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se devaluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile sentimentele și atitudinile lui” [24]. E aici o frază care ne relevă deosebit de sintetic și asemănările și deosebiriile dintre Vianu și Spitzer. Într-adevăr, așa cum s-a observat [25], Spitzer n-ar fi scris probabil niciodată un studiu ca acela pe care Vianu îl consacră limbii și stilului lui Al. I. Odobescu. Prin modul de organizare, prin minuția cu care inventariază faptele, de la zonele lexicului (elementul popular, arhaisme, neologisme), trecînd prin fonetisme și forme, construcții sintactice, pînă la o suită de procedee de artă (narațiuni și tablouri, portrete, enumerații, descrieri de opere de artă, peisaje, expunere adresată, digresiune, umor) studiul apare foarte îndepărtat de procedura lui Spitzer și foarte apropiat de cea științifică, obiectivă a lingviștilor. Dar chiar și aici investigația nu se oprește niciodată la simpla constatare, ci permanent faptului de limbă îi este explorat reflexul lui expresiv, îi este căutată determinarea în spiritul și temperamentul scriitorului. Prin aceasta Vianu se apropie din nou de

Spitzer. Iată numai două scurte exemple. Reținînd marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuțiunilor și formelor populare din operele lui Odobescu, Vianu comentează: „Impresia primită este totuși alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveștile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de-a face cu limba felului său obișnuit de a se exprima, pe cînd la Odobescu, elementele populare, alternînd cu neologismele savante și rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o altă impresie“... „[ele] au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracțiunea lor,... sînt produsul aplicării unei norme de artă“ [26]. La fel, după foarte amănunțita descriere, prin apel la o terminologie riguros lingvistică și scheme grafice, a periodului odobescian, Vianu conchide: „Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuintate de Odobescu încît ea devine una din particularitățile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginației și gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginație vie, unul dintre cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere de artă, scene istorice, el le vede ca întregi și în toată bogăția detaliilor lor. Tabloul este una dintre categoriile compoziționale mai frecvent folosite de scriitor: hipotaxa este instrumentul lui sintactic. Gîndirea lui Odobescu este de asemenea bogată și nuanțată. Ideile lui au o complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepții, explicații și nuanțări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în tipul sintactic al periodului său“ [27]. Devine limpede că interesul estetic al studiului se află tocmai în astfel de popasuri interpretative. Dacă le-am îndepărta din text, restul ar rămîne interesant, poate, din punct de vedere lingvistic, dar ar fi cu totul insuficient din punct de vedere critic. Or, de multe ori, cercetătorii stilului, dintr-o înțelegere greșită a finalităților unor asemenea studii, sau din lipsă de îndrăzneală (uneori poate și de vocație) își refuză tocmai aceste momente de vîrf ale analizei, nu ajung să reveleze tocmai semnificația fenomenelor înregistrate, descrise și clasificate. Nu întîmplător ne-am oprit la cel

mai demonstrativ (în sens didactic) și cel mai „pozitivist” studiu al lui Vianu. Am vrut să arătăm celor ce se atașează acestui tip de analiză adevărata finalitate care se cuvine a fi urmărită prin el, locul și modul în care o astfel de cercetare poate căpăta relevanță critic-estetică.

Totodată, prin această subliniere, sperăm să se fi observat încă o dată fidelitatea lui T. Vianu față de definiția pe care a propus-o conceptului de stil al scriitorului și măsura în care el participă la orientarea critică din Europa secolului al XX-lea întemeiată pe acest concept.

S-ar cuveni, înainte de a încheia aceste scurte considerații consacrate lui T. Vianu, să mai facem o precizare. Niciodată T. Vianu nu s-a gândit să absolutizeze critica stilistică. Recunoscînd totdeauna pluridimensionalitatea operei, el a recomandat critica stilului drept una dintre căile de apropiere de opera literară, menită să-i dezvăluie acesteia o dimensiune importantă, constitutivă, definitorie, dar nu unică. Prin aceasta T. Vianu se disociază de cei care, seduși de orizontul criticii stilistice, au vrut să facă din aceasta calea regală a criticii literare.

Una dintre cele mai remarcabile lucrări pe care critica stilistică le trece în rîndul reușitelor sale este *Mimesis* de E. Auerbach. Și oricine a avut cartea în mînă și-a putut da seama că stilistica este aici excelent reprezentată. Cu toate acestea, s-ar cuveni introduse cîteva nuanțări în aprecierea acestei opere, cu adevărat fără egal în critica modernă. Consecvența cu care Auerbach își fixează punctul de pornire într-un text, analiza limpede, economică și foarte accesibilă a organizării lui verbale, reliefaarea extrem de pregnantă a perspectivelor, încărcate de sugestii, deschise de particularitățile acestei organizări au creat, pentru a spune astfel, o iluzie optică: la prima vedere sîntem ispitiți să punem întreaga reușită a cărții pe seama metodei stilistice. Or, ne putem reprezenta ușor un neiubitor al acestei proceduri care să ne demonstreze că observațiile cele mai profunde și mai seducătoare ale lui Auerbach se află acolo unde, de fapt, perspectiva stilistică propriu-zisă este depășită și unde discursul critic face apel la alte

lumini pentru a-și dezvălui obiectul și semnificația lui. Dar, după părerea noastră, și o astfel de demonstrație ar fi unilaterală și ar duce la scăparea din vedere a adevăratei izbînzii a cărții. Pentru că marea ei reușită constă în puterea suplă cu care supune o multitudine de metode și le face să colaboreze într-un mod care nu putea fi bănuît. Se află aici o admirabilă dovadă că orice metodă este un simplu instrument și că în această calitate nu ei îi revine puterea absolută, ci celui care o mînuiește. Iar puterea acestuia asupra instrumentelor sale poate fi de așa natură, încît să cheme în minte imaginea unui fascinant magician. Este impresia pe care o stîrnește și Auerbach. Sub privirea lui diversele perspective și instrumentare metodologice își estompează încongruențele și-și afirmă dimensiuni complementare surprinzătoare. De fapt, Auerbach n-a intenționat să ilustreze o anumită metodă critică. Ţelul lui era de cu totul altă natură și foarte departe de disputele în jurul metodologiilor. Se află în subtitlul lucrării: *Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Ideile care i-au condus această tentativă sînt expuse de el însuși în *Postfață*. Prima dintre ele îl făcea să observe că afirmarea realității în literatura occidentală se produsese prin sfărîmarea teoriei antice despre nivelurile stilistice ale reprezentării literare. A doua îi arăta că „revoluția împotriva teoriei clasice a nivelurilor stilistice de la începutul secolului al XIX-lea n-a putut fi prima de acest gen” și că „de-a lungul întregului Ev mediu și în Renaștere existase un realism serios atît în literatură, cît și în artele plastice” [28]; acest realism medieval își afla sursa în reprezentările creștinismului asupra omului și vieții. În sfîrșit, a treia idee îi reliefa deosebirea esențială dintre cele două realisme: medieval-renascentist, pe de o parte, și cel modern, pe de altă parte. E limpede că o operație de o asemenea anvergură nu putea fi slujită de o singură metodă, în sensul strict al cuvîntului și că era firesc să fie convocate mai multe asemenea metode. În contextul nostru interesează, însă, numai locul conferit celei stilistice și virtuțile pe care aceasta și le ilustrează prin opera în discuție.

De la început se cuvine să observăm că termenul de *stil* este întrebuințat de Auerbach în două sensuri diferite,

sensuri care nu se exclud, dar care totuși se diferențiază. E bine să surprindem și să reținem această diferențiere pentru că ea ne va îngădui să vedem mai clar ce înseamnă pentru Auerbach nivelul stilistic al unei opere literare. În prima accepție, Auerbach înțelege prin stil ceea ce se înțelege îndeobște în stilistica de orientare lingvistică: originalitatea organizării strict verbale a unui text. Și în acest sens el va vorbi de stilul cutărui autor urmărindu-i vocabularul, particularitățile de organizare sintactică, construcțiile caracteristice ș.a.m.d. Vom vedea mai târziu finalitatea acestei operații; deocamdată să reținem nivelul la care e definită această primă accepție.

Pentru a o formula pe cea de-a doua, e nevoie să ne reamintim de prima dintre ideile organizatoare ale cercetării lui Auerbach: realitatea se afirmă în literatură prin sfărîmarea teoriei antice a celor trei stiluri: *umil*, *mediu* și *înalt*. De îndată ce discuția începe să fie purtată în acești termeni, conceptul de stil își lărgeste mult sfera. Apar acum coordonate care nu funcționau în prima accepție. Stilul nu se mai definește numai la nivelul comunicării propriu-zise, ci și la cel al obiectului comunicării și al perspectivei din care acesta este înfățișat. În celebra „roată a lui Vergiliu”, care canoniza cele trei stiluri pornind de la cele trei zone ale creației vergiliene — georgicele, bucolicele și epopeea — stilurile erau caracterizate prin emblemele lor la toate nivelurile reprezentării: floră, faună, omul cu însemnele categoriei (rangului) sale sociale (bățul noduros al lui *agricola*, toiagul lui *pastor otiosus* și sceptrul (sabia) lui *dux*) [29]. La aceasta trebuie să adăugăm imediat o altă observație: cele trei stiluri se constituiau și prin categorii estetice la fel de hotărît disociate și repartizate: comicul grotesc — stilului *umil*, agreabilul facil și elegant — celui *mediu*, și sublimul — celui *înalt*. Stilul se definea deci pe aceste coordonate complexe. Auerbach, în demonstrația pe care urmărește să o facă în acord cu prima sa idee călăuzitoare, cel mai adesea se va folosi de termenul stil în acest sens larg și complex. Pentru că, după părerea lui, sfărîmarea doctrinei antice se face printr-un amestec al stilurilor. Dar amestecul nu putea fi urmărit decît prin criteriile antichității. Și Auerbach se

va folosi tocmai de acestea pentru a caracteriza fenomenul care-l interesa. Procedînd așa, el va ajunge să înțeleagă un anumit lucru prin realitate și, în funcție de aceasta, să definească într-un anumit mod realismul literar. Astfel realitatea înseamnă pentru el în primul rînd cotidianul, comunul, obișnuitul, istoricul cu toate dimensiunile sale. Această „realitate” nu era exclusă nici din „roata stilurilor”, dar ea era rezervată stilului umil, comicului grotesc; ei îi era interzis accesul la stilul serios, grav, înalt, sublim. Or, lui Auerbach i se pare că realismul modern s-a constituit tocmai prin înfrîngerea acestei separări și prin ridicarea cotidianului la rangul sublimului. Amestecul se produce, prin urmare, între *niveluri diferite* ale stilurilor: *obiectul* unuia capătă *expresia* și *perspectiva* de considerare a celuilalt. Firul central al lucrării îl va constitui tocmai acest proces, cu înaintările și retragerile sale, prin care cele trei stiluri ajung să se amestece în sensul definit. De-a lungul cărții circulă ca un laitmotiv mărturisirea: „în lucrarea noastră urmărim imaginile vieții cotidiene prezentate serios, cu problemele ei umane și sociale, sau chiar cu conflictele ei tragice” [30]. Se înțelege atunci ușor de ce stilul va trebui să-și lărgască unghiul și să îmbrățișeze și dimensiunea „realității”. Ne putem întreba acum: unde se produce contactul între cele două aspecte (sensuri) ale stilului? Evident că în textul ca atare; numai aici se va putea vedea, chiar de la nivelul expresiei, dacă este vorba de stilul umil, mijlociu sau înalt și tot aici, în text, se constituie și realitatea reflectată și se poate vedea dacă ea reprezintă sau nu cotidianul, obișnuitul, social-istoricul în datele sale comune.

Să încercăm o „schematizare” a procedurii generale a lui Auerbach pentru a vedea mai îndeaproape relevanța momentului stilistic. Am numi procedura lui metoda *cercurilor concentrice* din ce în ce mai largi. Totdeauna autorul nostru pornește de la un *fragment de text*. E greu de spus ce considerente îl conduc în această decupare. După mărturisirea lui, nu ar fi funcționat criterii riguroase: ar fi selectat texte pe care le-a cunoscut mai îndeaproape în activitatea anterioară, purtat de o vagă intenție de varietate. Se lasă a se înțelege că selecția a fost mai mult întîm-

plătoare. E aici prima suspiciune pe care o stârnește metoda. Pentru că, de cele mai multe ori, avem impresia că fragmentul nu a fost ales la întâmplare, ci în lumina unei cunoașteri prealabile a funcționalității sale în întreg. (Nu-i mai puțin adevărat că această impresie ar putea să fie și rezultatul priceperii cu care fragmentul este făcut „să vorbească“.) După amintirea pe scurt a împrejurimilor fragmentului, se trece — nu mereu — la considerarea organizării sale lingvistice. Apare așadar primul nivel al stilului. Prezintă vreo particularitate analiza lui Auerbach în acest moment? Am zice că ea se individualizează prin economia mijloacelor, atât la nivelul obiectului interogată, cât și la cel al discursului critic. El va lua în considerare numai datele generale ale organizării verbale a textului, fără o examinare sistematică, amănunțită, cu lupa, a tuturor fenomenelor de limbă; de câteva ori va consemna valori de vocabular, dar de cele mai multe ori se va opri la aspectul sintactic-ritmic. Aici în special se exercită acuitatea observației sale. Organizarea sintactică e făcută elocventă cu foarte mare ingeniozitate; și subliniem; e făcută elocventă, adică nu se oprește la constatarea particularității de structură, ci-i formulează și semnificația. În organizarea sintactică sînt surprinse moduri de gîndire, de reprezentare a fenomenelor lumii și a relațiilor dintre ele, perspective de vizionare ș.a.m.d. Toate acestea, fără să încarce textul cu o terminologie lingvistică specioasă, ci folosindu-se de conceptele cele mai curente. Se asigură astfel o mare accesibilitate analizei și se sugerează că centrul de interes nu se află propriu-zis în ea, ci în perspectiva pe care ea o deschide. De la interpretarea fenomenelor sintagmatice-ritmice se trece ușor apoi la considerarea procedeelelor de artă evidențiate de fragmentul ales: organizarea narațiunii, cadrul spațial și temporal, raporturile dintre narator și obiectul narațiunii sale, raporturile dintre narator și publicul (cititorul) implicat, modurile cum se constituie scena, tabloul, portretul ș.a.m.d. În felul acesta, după cum se observă, se introduce dimensiunea stilului în sensul larg al termenului, conceput ca „mod de reprezentare a realității“. De la fragment, orizontul se lărgeste și urmează o scurtă considerare a luminilor pe

care el le revarsă asupra întregului din care face parte, pentru a se opera apoi o nouă deschidere, la nivelul viziunii de ansamblu asupra lumii și omului, proprie autorului respectiv. Mișcarea nu s-a oprit, încă, pentru că asistăm la trasarea unui nou orizont, cel mai îndepărtat, în care ni se configurează momentul istorico-cultural în care se plasează și pe care-l *ilustrează* textul considerat. Pe tot parcursul, în momentele socotite necesare, se face apel, pentru comparare, la alte texte din aceeași epocă, din epoci anterioare sau din civilizații și culturi deosebite (rămîne memorabilă, în acest sens, excelenta paralelă între stilul homeric și cel biblic). Se poate bănuî unde, pe acest drum, perspectivei stilistice i se alătură celelalte perspective: psihologică, sociologică, istorică, antropologică etc., pentru a-i prelua cîștigurile, a le confirma și apoi a le îmbogăți cu propriile lor achiziții. Măiestria lui Auerbach aici se manifestă, în această *ștafetă sui-generis a metodelor* prin intermediul căreia se realizează surprinzătoarele deschideri succesive de orizonturi și unde minusculul fapt de expresie capătă o relevanță uluitoare. Și după cum se poate bănuî, această măiestrie nu poate fi cunoscută prin intermediul rezumatului pe care îl operăm aici. Ea poate fi urmărită, cu încîntarea pe care o produce, numai prin lectura cărții. Nici exemplele pe care le vom oferi în continuare nu vor înfățișa deplin bogăția de observații, planurile mari pe care se mișcă mintea lui Auerbach, relevanța coordonatelor pe care și le trasează. Totuși ele pot funcționa ca ilustrări ale „schemei” descrisă mai sus. Iată *stilul homeric*. Auerbach pornește de la fragmentul din *Odiseea* în care bătrîna îngrijitoare Euricleia îl recunoaște, după o veche cicatrice, pe Ulise, revenit pe ascuns în Ithaca. Originalitatea fragmentului constă în faptul că în mijlocul întîmplării relatate se operează o întoarcere în trecut pentru a aminti împrejurările în care eroul dobîndise cicatricea. „Toate acestea, observă Auerbach, sînt povestite cu exactitate și pe îndelete. Cele două femei își exprimă sentimentele în vorbire directă, amănunțită, cursivă. Deși e vorba de sentimente, amestecate doar pe alocuri cu considerații foarte generale asupra soartei omenești, legătura sintactică dintre părți este cît se poate de clară; nici un

contur nu rămîne vag. S-a acordat spațiu și timp suficient pentru o descriere bine orînduită, uniformă și completă a obiectelor, a ajutorului dat lui Ulise, a gesturilor...; clar conturați, puternic și uniform luminați stau sau se mișcă oamenii și obiectele într-un spațiu care poate fi îmbrățișat cu vederea; și nu mai puțin clare, pe deplin exprimate și bine orînduite sînt sentimentele și gîndurile, chiar și în momentele patetice" [31]. Spre aceeași concluzie duce și analiza „retrospectivei” din mijlocul scenei. Astăzi sîntem obișnuiți ca o asemenea retrospectivă să deschidă o perspectivă în timp, să se înfățișeze ca o amintire a personajului și în felul acesta să se subiectivizeze ș.a.m.d. Nimic din toate acestea la Homer. Întîmplarea petrecută în trecut acaparează întregul interes, e povestită la fel de amănunțit ca o întîmplare actuală, se plasează tot într-un prim plan uniform luminat, nu sugerează nici o umbră, nici un fundal.

O dată observate aceste particularități, pe temeiul lor se face primul salt generalizator. Ele ar revela trăsătura definitorie, „impulsul fundamental al stilului homeric”: reprezentarea fenomenelor „perfect rotunjite, palpabile și vizibile în toate părțile lor componente, precis determinate în ceea ce privește relațiile lor spațiale și temporale” [32]. De acum se poate vorbi de *stilul homeric*, pot fi aduse noi dovezi care să-i confirme particularitatea definitorie sesizată. E cercetat modul de înfățișare a proceselor interioare, călăuzit de același impuls de a nu lăsa nimic ascuns sau neexprimat; modul în care se exprimă personajele homerice chiar cînd sînt cotropite de pasiuni năvalnice, prezentarea artistică în genere. Și se poate da o descriere sintetizatoare: „Fenomenele particulare sînt puse peste tot cît mai limpede în legătură unele cu altele; un mare număr de conjuncții, adverbe, particule și alte elemente sintactice, toate bine conturate în ceea ce privește sensul lor și fin nuanțate, delimitează personajele, obiectele și evenimentele între ele, punîndu-le în același timp în contact fluid și continuu unele cu altele; asemenea fenomenelor izolate, ies la iveală într-o formulare desăvîrșită și relațiile lor de timp, de loc, de cauză, de scop, consecutive, comparative, concesive, antitetice și limitative, încît avem o neîntre-

ruptă, ritmică și vie curgere de fenomene, fără să găsim nicăieri vreo formă rămasă în stadiu fragmentar sau luminată doar pe jumătate, și nici vreo lacună, vreun hiat sau vreo privire aruncată asupra unor abisuri inexplorate. Și curgerea aceasta de fenomene se petrece în prim-plan, adică neîncetat într-un prezent local și temporal deplin" [33]. Și pentru ca aceste particularități să devină și mai evidente, Auerbach recurge la o inspirată comparație cu textul biblic, ieșit dintr-un alt „univers formal". Comparația însă nu se va limita să confirme cele observate pînă aici, ci va revela noi particularități, pe alte dimensiuni: modul de reprezentare a omului, a alcătuirii sale spirituale, a felului în care se constituie și se manifestă caracterul său; cercul personajelor și mișcarea politică; structura socială oglindită; reprezentarea istoriei ș.a.m.d. Concluzia cu care se încheie această comparație ne evidențiază încă o dată sensul larg în care Auerbach întrebuintează conceptul de stil și nivelurile variate la care îi urmărește notele constitutive: „Cele două stiluri reprezintă în opoziția lor tipuri fundamentale; pe de o parte zugrăvire conturată, reliefare uniformă, conexiune perfectă, exprimare liberă, structurare în prim-plan, univocitate, limitare în ceea ce privește dezvoltarea istorică și problematica umană; pe de altă parte evidențierea unor aspecte și lăsarea în umbră a altora, stil abrupt, sugerarea lucrurilor rămase neexprimate, fundalul, echivocul și necesitatea interpretării, pretenția istoricității universale, concepția despre devenirea istorică și aprofundarea problematicului" [34]. Un asemenea conspect pierde mult din frumusețea studiului, din dinamica lui vie, din dialectica subtilă a ideilor, din articularea treptată a argumentelor. Sperăm să fi sugerat, însă, cel puțin traiectoria imensă a mișcării lui Auerbach, care-și fixează rampa de lansare în solul stilistic, dar atinge constelații mult îndepărtate de acesta. Iată-l propunîndu-și să surprindă locul lui Saint-Simon în amplul proces de constituire a realismului modern. Va analiza pentru început organizarea gramaticală a două mici fragmente. Va observa cu această ocazie îngrămădirea dezordonată, repetițiile și abrevierile sintactice din fraza marelui memorialist francez. Totul la Saint-Simon pare

redactat sub presiunea irezistibilă a unui conținut supra-încărcat și cu graba febrilă de a-l surprinde în toată această complexă bogăție. Lipsei de organizare în planul expresiei i se găsește o corespondență în absența oricărei încercări de a armoniza conținuturile propozițiilor. „Nici nu-i trece prin gând să-și organizeze materialul conform cu o concepție oarecare de ordin etică sau estetică, sau cu o idee anterioară despre ceea ce ține de frumos și de urât, de virtute sau de viciu, de trup sau de suflet. El azvîrle în propozițiile sale tot ceea ce îi vine în minte în legătură cu subiectul său, exact așa cum răsare, pe deplin încrezător că odată totul se va clarifica într-o imagine unitară” [35]. Dar „lipsa de armonicitate preexistentă” se repercutează și la alt nivel: modul de a concepe și înfățișa omul. Asistăm și aici la un valvîrtej de trăsături, fizice și morale, exterioare și interioare în care trăsătura exterioară are totdeauna valoare expresivă caracterologică iar ființa lăuntrică nu este niciodată sau numai foarte rar descrisă fără referire la aspectele exterioare. Și iată cum examenul pornit din unghiul și cu termenii stilistici se rezolvă într-o largă perspectivă antropologică prin intermediul căreia este fixată noutatea esențială a viziunii lui Saint-Simon: „În ceea ce privește nivelul său stilistic Saint-Simon e un precursor al formelor moderne și foarte moderne de a concepe și de a prezenta viața. El surprinde pe oameni în ambianța lor zilnică, cu originea lor, relațiile lor multilaterale, averea lor, cu fiecare parte a corpului, cu gesturile sau cu inflexiunile glasului lor (...), cu speranțele și temerile lor; el prezintă foarte adesea ceea ce astăzi am numi ereditatea lor și chiar și aici aspectele corporale și spirituale deodată, observă cu extremă precizie și fără să disprețuiască nimic trăsăturile specifice ale «milieu»-ului... Și toate acestea servesc pentru a prezenta *la condition de l'homme*” [36].

Aproape oricare dintre analizele lui Auerbach te ispiteste s-o dai ca exemplu. Toate dovedesc o excepțională stăpînire a metodei pe care el o intitulează „interpretare de texte”. Desigur că poate fi recunoscut aici „învățămîntul” unei întregi școli contemporane lui. Dar se lasă bănuită și o instrucție la școli mult mai vechi, la solida tra-

diție a talmudismului și la cea a criticii textelor sacre inițiată spre sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, cu semnificația revoluționară pe care i-o consemna Paul Hazard în cunoscuta și frumoasa lui lucrare [37]. Și toate acestea beneficiind de o profundă cunoaștere a marilor curenți de idei care au străbătut cultura și civilizația Europei occidentale în ultimele două milenii. Vom opri însă aici prezentarea și ilustrarea scrierii lui Auerbach.

Desigur că, în continuare, am putea supune discuției punctele nevralgice din concepțiile și metodele acestor trei mari critici pe care i-am selectat pentru a urmări presupunerile principale ale criticii întemeiate pe stilul scriitorului. Operația a fost făcută de nenumărate ori și rezervele au venit de obicei din două direcții opuse: atât din partea celor ce doresc o precizie științifică actului critic, cât și din partea criticii literare tradiționale. S-a observat astfel că „cercul înțelegerii” pe care se întemeiază hermeneutica lui Spitzer ar fi de fapt un cerc tautologic; că intuiția, căreia același Spitzer îi acordă atîta credit, face inutilă toată armătura metodologică pe care și-a elaborat-o; că e îndoielnic că, practic, poate fi validată deplin procedura „ex unguae leonem”; și, mai cu seamă, că e greu de primit modul cum își reprezintă el actul de expresie: relația dintre suflet și cuvînt ar fi mult mai slabă și mai indirectă decît afirmă postulatul său fundamental [38]. Lui Vianu i-a fost semnalat pericolul de a supraestima formele în dauna conținuturilor. La Auerbach am consemnat mai înainte prima suspiciune, provocată de selectarea fragmentelor. Dar în afara acesteia apare alta, mai însemnată și mai gravă. În ultimă instanță, prin această tehnică a cercurilor concentrice cu circumferința din ce în ce mai largă, Auerbach dă o extindere aproape senzațională organologiei lui Spitzer și se apropie din nou de marile ambiții ale lui Vossler, pe care Spitzer le apreciasse ca premature. Pentru că fiecare etapă istoric-culturală e considerată de Auerbach ca un fel de organism unitar în care chiar cea mai mică celulă reflectă întregul.

Numai în virtutea acestei reprezentări se poate porni de la un fragment de câteva fraze cu credința că în această picătură se oglindește un întreg cosmos. Or, după ce te-ai eliberat de prima seducție a textului, începi să bănuiești că trecerea de la un nivel la altul, de la un orizont la altul nu se face numai pe baza revelațiilor din nivelul inferior, ci și prin introducerea discretă a unor informații dobândite în prealabil și pe alte căi decît cea urmată aici și acum. Textul, desigur, e făcut să vorbească. Dar vocile lui sînt amplificate cu surse de informații din afara textului propriu-zis. Operația se face aproape pe neobservate, dar, în ultimă instanță, e răspunzătoare pentru multe dintre considerațiile profunde din discursul critic.

Toate aceste rezerve sînt întemeiate. Li s-ar putea adăuga și altele. Să consemnăm însă că nici unul dintre criticii amintiți nu a avut pretenția elaborării și practicării unei metode infailibile. Toți au subliniat aspectele și zonele în care puterile ei sînt mai slabe sau marginile care-i sînt inerente. Nu se poate nega însă — și unele dintre exemplele anterioare o dovedesc — că din această perspectivă nu s-au obținut și rezultate demne de toată stima. Pe aceste rezultate se cuvine să ne întemeiem judecata. Or, ele ne arată că critica stilistică astfel orientată a sporit puterea noastră de înțelegere și explicitare a fenomenului literar. Desigur că nu a dezvăluit ultima taină a frumosului poetic și nici a scriitorilor considerați. „Monada“ a mai cedat unul dintre șanțurile ei de apărare, dar fortăreața pare a-i fi rămas intactă. Nu e totuși un motiv de scepticism. Împreună cu Vianu vom spune că „existența misterului nu justifică indolențele rațiunii“.

În afară de aceasta, se cuvine să remarcăm o altă virtute a criticii interesate de stilul scriitorului, virtute prin care ea se păstrează încă în actualitatea problematică a zilelor noastre. S-a putut aprecia la un moment dat că stilistica operează o întoarcere la criteriile criticii antice, critică „formalistă, judecînd operele nu după cuprinsul lor uman, ci după frumusețea formei și regularitatea structurii“ (Vianu). Prin aceasta ea s-ar fi desprins de critica modernă post-renascentistă care, timp de patru secole, a fost călăuzită de un foarte pronunțat interes antropolo-

gie. Demn de consemnat aici e faptul că în timp ce formalismul antichității se integra unui umanism amplu și luminos, formalismul modern tinde să participe la un antiumanism neliniștitor. S-a putut observa din paginile anterioare că, întemeiată pe conceptul de stil al scriitorului, critica nu a săvârșit ruptura care se anunța. Aceasta îi conferă statutul ambiguu pe care-l are în momentul de față. Pentru cei angajați pe drumul formalizării din ce în ce mai extinse, atașamentul criticii stilistice la perspectiva psihologico-antropologică e interpretat ca un semn al anacronismului ei. Umaniștii, în schimb, îngrijorați de pericolele formalizării excesive, sînt înclinați să aprecieze același atașament ca prea firav, ca insuficient de decis și, prin aceasta, favorabil orientărilor cu semn opus. Desigur că e greu de dat un verdict într-o asemenea împrejurare. Totuși se cuvine să observăm că interesul pentru individualitatea vie, originală și irepetabilă, liberă în manifestările sale, cu drept de inițiativă neîngrădit, străbate ca un fir roșu întreaga critică stilistică înfățișată în paginile anterioare. Prin aceasta ea se află, de fapt, în spațiul uneia dintre ideile cele mai scumpe umanismului. Și poate că tot aici se află și principala ei dimensiune pozitivă menită să-i păstreze actualitatea în contextul nostru cultural-ideologic.

Să mai adăugăm, în încheierea acestor considerații, că unele dintre perspectivele recente par a reconsidera funcția autorului în spațiul literaturii. Astfel, unele dintre propunerile de a aplica în cercetarea fenomenului literar schema actului de comunicare, dată, în principal, de lanțul emițător-mesaj-receptor, reafirmă, într-un fel sau altul, rolul activ al scriitorului-emițător în acest proces. Demne de toată atenția sînt, în același sens, unele vederi elaborate în spațiul psiholingvisticii care ne propun să urmărim stilul artistic luînd în considerație toți cei trei factori ai actului de comunicare artistică, în special la nivelul multiplelor interrelații care se instituie între ei [39].

Alături de *stilul scriitorului*, în stilistică se lucrează și cu conceptul de *stil al operei*. Se înțelege că de-abia aici

se dă satisfacție deplină îndemnului de a face din operă unicul obiect al examenului estetic. Din această perspectivă se formulează și principalele rezerve față de autorii considerați pînă acum. Un Wolfgang Kayser, de exemplu, nu validează studiile lui Vossler, Croce, Spitzer ș.a., apreciind că pentru toți aceștia „stilul” înseamnă expresie, sistem expresiv al vieții psihice interioare, și se referă permanent, din această cauză, la „substratul” extraartistic al caracterului omenesc — atît colectiv, cît și personal. Prin aceasta, după părerea lui Kayser, opera literară, ca obiect propriu al cercetării, trece pe al doilea plan, adică apare numai ca semn sau ilustrație a altceva, arătîndu-și doar unele dintre trăsăturile sale. De aceea, Kayser fixează ca obiect real al investigației numai *stilul operei*, prin care înțelege — fapt demn de reținut — structura integrală a acesteia, orientată strict asupra sa [40]. Mai elocvente încă sînt ezitățile sau evoluțiile chiar ale celor care au practicat o critică întemeiată pe conceptul de stil al scriitorului. Astfel, de la L. Spitzer ne-a rămas mărturisirea că în ultima parte a vieții sale s-a încredințat unei tendințe diferite de cea care îl condusesese pînă atunci, și anume tendinței „de a aplica artei literare o metodă structurală care caută să definească unitatea operei fără a recurge la personalitatea autorului” [41]. La noi, Vianu, propunînd o definiție filozofică a operei, ajunge să înfrunte cu luciditate, dar și cu dificultate, aceeași problemă. Și lui îi apăsă cu evidență incontestabilă dimensiunea de „structură autonomă” a operei, dar în același timp el nu putea renunța, ca Spitzer, la dimensiunea ei expresivă. Încerca, de aceea, să armonizeze aceste două perspective într-o viziune unitară superioară, dar gestul lui rămînea mai mult semnul unei aspirații, pentru că nu afla de fapt punctul din care cele două dimensiuni să-și neutralizeze eterogenia [42].

În aceste împrejurări stilul operei a trecut pe primul plan. După cum am văzut, uneori el capătă un sens integrator, numind structura de ansamblu a operei. De cele mai multe ori, însă, ca și stilul scriitorului, e definit, în principal, la nivelul mijloacelor de expresie verbală. Dar apar acum date noi. În primul rînd se modifică noțiunea

însăși de *stil*. Prin părăsirea *agentului* în jurul căruia cristalizau particularitățile de limbă, devenind chiar prin această cristalizare *stil*, adică un sistem expresiv propriu-zis, vechiul termen își pierde coordonata esențială. S-a ajuns astfel ca prin *stilul* unei opere să se înțeleagă, de cele mai multe ori, ansamblul mijloacelor de expresie verbală funcționalizate de opera respectivă. Obiectul cercetării se va modifica și el. Pentru noul punct de vedere, limba generală, comună, este socotită *material* al operei. Cercetării stilistice îi va reveni sarcina să stabilească modul cum acest *material* devine *formă* și în ce constă originalitatea acesteia din urmă. De aici încolo, însă, stilistica operei se divide în două proceduri diferite care implică, de fapt, tot atâtea înțelegeri deosebite ale operei literare.

Prima dintre ele, susținută și reprezentată în special de stilisticieni de obediență lingvistică, se păstrează cu strictețe în cadrul relației *material-formă*. Drept urmare, ea este înclinată să privească opera numai prin prisma modului în care aceasta selectează și organizează semnele lingvistice, deci numai sub aspectul ei de mesaj, în sensul în care teoria comunicației îl dă acestui termen. Altfel spus, orizontul ei se circumscrie procedeele particulare de codare, proprii unei opere determinate. Și s-a avansat ideea că *stilul* ar consta tocmai în anumite procedee de codare, a căror principală funcție ar fi să limiteze libertățile decodării, să orienteze atenția spre organizarea textului în sine, a textului în calitatea lui de mesaj, în sensul definit mai înainte [43].

A doua orientare, la opoziția anterioară *material-formă*, mai adaugă un termen: *conținut*. Opera continuă să fie considerată sub aspectul său de informare a unui material, dar prin intermediul și în slujba unui conținut. Modul în care este explicitată această ultimă relație, cea dintre *formă* și *conținut*, se nuanțează în chipuri multiple. Uneori ea este discutată în termenii unei vechi estetici, ce-i drept curățați de implicațiile lor metafizice. Astfel, *stilul* unei opere este definit drept forma externă corespunzătoare unei forme interne, *formă externă* ce capătă relevanță și-și îndreptățește studiarea numai în cadrul acestei relații, numai în măsura în care dă expresie formei

interne și contribuie astfel la cuprinderea ei. Alteori, definițiile care urmăresc reliefa dimensiunii stilistice a operei apelează la alți termeni, dar în esență spun același lucru. Aminteam mai înainte definiția de la care pornea T. Vianu în *Arta prozatorilor români* [44]. Se poate observa cum, în cadrul acestei reprezentări, nivelul stilistic al operei este înțeles în strînsele sale relații cu celelalte dimensiuni, în special cu motivul operei și cu atitudinea sufletească și ideologică din care acesta este îmbrățișat. Iată acum o altă definiție, care provine dintr-un alt spațiu geografic și valorifică elaborări de cu totul altă natură, dar care, din punctul de vedere care ne interesează aici, se aseamănă îndeaproape cu cea a lui Vianu: „Viziune a lumii, născută dintr-o aspirație profundă și irezistibilă, modelată de o imaginație formală sau materială, opera literară nu este cu adevărat structură decît în măsura în care *un sistem verbal coerent coincide în mod savant și cît mai armonios posibil cu substanța și forma viziunii tematice*” [45].

Apare limpede cum forma, în aceste ultime cazuri, contractează relații în două direcții: cu materialul din care crește și cu conținutul pe care-l exteriorizează. Deosebirea dintre cele două orientări mai poate fi descrisă și altfel. Dacă aplicăm distincția dintre informație și semnificație în sensul în care o propune M. Dufrenne în lucrarea sa *Poeticul*, putem spune că prima direcție consideră stilul operei numai ca informație, cea de-a doua ca informație și semnificație în același timp. Aceste moduri deosebite de reprezentare a operei atrag diferențieri pronunțate și în modul de a concepe finalitatea și puterea analizei stilistice.

În prima orientare, stilisticianul e ținut în marginile actului descriptiv și îndemnat să-și refuze gestul apreciativ. El doar va constata elementele relevante ale structurii verbale, va urmări relațiile pe care acestea le întrețin, va descrie opera la acest nivel. Dacă faptele observate sînt potrivite din punct de vedere estetic, dacă ele slujesc sau nu eficient conținutului, dacă structura realizată e o armonie sau o monstruoasă [46], el nu se va întreba. Această limită primește motivări diferite. Dintr-un punct de vedere, ea ar fi impusă de regimul științific pe care-l

reclamă analiza lingvistică. În momentul în care s-ar trece la aprecieri, ar fi depășită zona cercetării pozitive, obiective, proprie omului de știință și s-ar pătrunde pe terenul accidentat al subiectivității impresioniste. Stilisticianul e îndemnat să nu-și îngăduie decât certitudini: constatarea, judecata de existență. Adevărul numai aici pare să poată fi stabilit; ceea ce ar însemna că, de cele mai multe ori, adevărul operei s-ar reduce la această dimensiune. Se poate bănuși că în acest punct se produce o nouă apropiere a criticii stilistice de neopozitivismul contemporan, apropiere care, așa cum spuneam în primele pagini, generează rezerve și discuții. Dintr-un alt punct de vedere, analiza stilistică ar fi nevoită să se oprească la marginile conținutului nu pentru că și-ar trăda statutul, ci pur și simplu pentru că puterile ei ar înceta aici. Chiar dacă ar vrea să înfrângă această limită, n-ar avea instrumentele necesare pentru a explora și cealaltă față a operei, față a cărei existență însă o recunoaște. Iată o declarație fără echivoc în această privință: „Stilistica literaturii artistice — fundamentată lingvistic — studiază stilul ca sistem interior integrat și unitar de elemente structurale interdependente, aflându-se între ele în diverse forme de legături, corelații și interacțiuni. Dar ea nu este în stare, în virtutea mijloacelor, metodelor și problemelor sale, să ducă la înțelegerea și clarificarea operei verbal-artistice ca întrupare a unui sens unitar, a unei «intenții» a autorului. Problemele intenției autorului, ale tendințelor de idei aflate în opera literară, ale tematicii sale, ale legăturii subiectului și imaginilor personajelor cu realitatea și cu concepția despre lume a scriitorului, întrebarea despre locul unei opere literare date în contextul general al literaturii contemporane ei, al atitudinii autorului însuși față de realitatea reprodusă și transfigurată artistic și multe alte asemenea probleme sînt legate de noțiunea teoretico-artistică (și deci și teoretico-literară) a stilului și constituie obiectul de studiu al stilisticii teoretico-literare, ca și al poeziei” [47].

A doua orientare, care se întemeiază pe corespondența dintre forma internă și cea externă, acordă și ea o atenție deosebită descrierii amănunțite a materialului verbal și

organizării sale în operă, dar, tocmai pentru că e interesată de modul și gradul în care se realizează această corespondență, nu-și mai refuză judecata de valoare. Prin aceasta ea este mult mai apropiată de critica literară propriu-zisă și de fapt reprezintă modalitatea față de care aceasta din urmă s-a arătat mai receptivă. Să ilustrăm această poziție prin câteva elemente ale concepției și metodei unui alt stilistician de prestigiu, *Dámaso Alonso* [48]. Punctul de pornire al concepției lui D. Alonso, formulat cu claritate și insistență, se află în definirea operei poetice ca *semn*. Semnul e conceput în termenii lui F. de Saussure — semnificant și semnificat — dar serios amendat. Între altele, se observă că, în semnul poetic, semnificant poate fi o silabă, o consoană, un accent, o variație de ton, un vers, o strofă, o poezie. O silabă dintr-un vers și întreaga *Divina Commedia* pot fi considerate ca semnificanți. Esențialul operei poetice se află în legăturile care se instaurează, în cadrul ei, între semnificant și semnificat. Aici se constituie unicitatea ei. Și, după părerea lui Alonso, ținta oricărei cercetări literare e cuprinderea acestei unicități, pentru că opera poetică nu trăiește decât ca fenomen unic, irepetabil. Investigația care ar scăpa din obiectiv această țintă s-ar rătăci sau ar intra sub semnul erorii estetice. În felul acesta, D. Alonso poate pune semnul egalității între termeni care în alte contexte sînt sensibil diferiți: operă=semn=formă=stil. Darsă-i dăm cuvîntul: „Forma» nu interesează nici numai semnificantul, nici numai semnificatul, ci relația lor. Pe planul creației literare, deci, conceptul de formă corespunde celui saussurian de «semn» lingvistic» [49]. Dar dacă „forma» privește relația celor două laturi, ea poate fi considerată din două perspective deosebite: „forma externă» și „forma internă». Iată-le în definiția originală a lui Alonso: „Prin *formă externă* înțelegem relația dintre semnificant și semnificat în perspectiva care merge de la primul la al doilea. Aceleași relații, dar din perspectiva inversă (de la semnificat la semnificant) îi dăm numele de *formă internă*» [50]. Studiile de stilistică, observă Alonso în continuare, se ocupă de obicei cu cercetarea „formei externe», mult mai ușoară, pentru că în ea se pornește de la realitatea fone-

tică concretă. Mult mai dificile sînt, în schimb, studiile conduse din perspectiva „forme interne”. Sarcina stilisticii este formulată cu decizie inflexibilă: „Tocmai această legătură, exactă, riguroasă, crud de concretă, între semnificant și semnificat, chiar semnul, forma literară, opera e unicul obiect al stilisticii. Nu va fi stilistică aceea care nu va conduce la acest punct, în mod exact delimitat” [51]. Se observă ce semnificație capătă în acest context *stilul* și ce realitate literară este chemat să identifice. Nu ne va mai surprinde atunci decît la prima vedere o afirmație de tipul „Stilul este unica realitate literară” [52], pentru că imediat vom observa că stilul „este «opera» literară, adică, în terminologia noastră, «semnul»... misteriosul «fenomen» în care semnificat și semnificant se logodesc...” [53]. Și tot așa, dacă reținem acest cuprins cu care este investit conceptul de stil, nu mai pare chiar atît de extravagantă, cum a apărut unor comentatori, afirmația: „stilistica este unica știință posibilă a literaturii” [54]. Pentru că, încă o dată, stilul nu mai circumscrie doar forma (în sensul ei tradițional), ci vrea să cuprindă miracolul prin care un conținut spiritual și o formă lingvistică materială se constituie în ființa unică a operei poetice. Nu putem urmări aici toate aspectele originalei concepții elaborate cu vigoare și patos de ilustrul om de cultură spaniol și nici pletora de consecințe, în multiple planuri, ce decurg din ea. Nu vom încerca nici să rezumăm vreunul dintre studiile sale de stilistică consacrate unor mari poeți din secolul de aur spaniol. Ne vom mulțumi doar să reproducem ceva mai detaliat un model abstract, elaborat chiar de el, cu privire la modul cum se cuvine reprezentată această relație fundamentală din constituția „semnului poetic”, cea dintre semnificant și semnificat, și cu privire la modalitatea în care ea ar urma să fie investigată. „Semnificantul și semnificatul, scrie D. Alonso, sînt două complexe din n elemente, legate, element cu element, component cu component, în n perechi. Dacă indicăm cu A un semnificant (ale cărui elemente componente sînt $a_1, a_2, a_3 \dots a_n$) și cu B semnificatul corespunzător (ale cărui elemente componente sînt

$b_1, b_2, b_3 \dots b_n$) nexul total A—B presupune totdeauna existența unei serii de nexuri ordonate de elemente:

$$\begin{array}{ccccccc} A & = & a_1, & a_2, & a_3 & \dots & a_n \\ | & & | & & | & & | \\ B & = & b_1, & b_2, & b_3 & \dots & b_n \end{array}$$

Noi înșine sîntem o speță de instrument înregistrator, sensibil și foarte complicat, al semnificantului și amprenta lui care se imprimă în noi, intuitiv, este tocmai semnificatul. Un element fonic (un fonem sau un mic grup de foneme), de exemplu a_7 , suscită în noi o intuiție b_7 . Dar ar fi o idee prea simplă și falsă să ne imaginăm relația între semnificantul și semnificatul poetic ca o serie de perechi independente. Este, dimpotrivă, evident că asemenea perechi sînt interdependente și aceasta e chiar legea fundamentală a poeziei, consecința imediată a caracterului ei temporal: fiecare dintre aceste perechi simte prezența celorlalte, îndeosebi a celor învecinate, dar, prin lanțul succesiv, și a tuturor celorlalte. Există apoi, dincolo de aceste relații verticale (care leagă membri de exponenți egali), o rețea intricată de relații orizontale (care leagă între ele diferite perechi, de exponenți diferiți). De exemplu, legătura $a_7 - b_7$ nu are valoare independentă, ci e condiționată de nexurile $a_6 - b_6, a_8 - b_8, a_5 - b_5, a_9 - b_9$ etc., într-o încatenare neîntreruptă, pentru că fiecare dintre aceste perechi este la rîndul ei condiționată de alte perechi mereu mai îndepărtate de $a_7 - b_7$. Tocmai aceste serii de nexuri verticale și orizontale constituie poezia ca organism; ele închid, în ultimă instanță, misterul impene-trabil al formei poetice... "[55].

Desigur că această viziune poate genera discuții. E greu de primit, de exemplu, această relație biunivocă între elementele semnificantului și cele ale semnificatului. Adesea s-a observat că originalitatea discursului poetic se află tocmai în depășirea biunivocității, în faptul că unui semnificant îi corespunde o pletoră de semnificații, un semnificat multiplu, prin care se realizează amplul halo sugestiv propriu poeziei. Se mai pot adăuga și alte rezerve. Să considerăm, însă, poziția lui D. Alonso dintr-un punct de vedere mai general, merit să-l așeze în contextul mai larg

care ne interesează aici. În acest sens, se cuvine să observăm, în primul rînd, că prin modul cum își reprezintă opera, D. Alonso înțelege întregul nivel al expresiei ca activ în plan funcțional. El formulează chiar explicit ideea că nu există nimic în operă care să nu contribuie la organizarea și funcționarea întregului. În felul acesta el depășește o limită care a fost adesea reproșată stilisticii întemeiate pe conceptul de *abatere*, limită căreia R. Wellek, printre alții, îi dă următoarea formulare: „Pericolul stilisticii lingvistice este concentrarea ei asupra distorsiunilor și devierilor de la norma lingvistică. Primim un fel de contragramatică, o știință a abaterilor. Stilistica normală este abandonată gramaticienilor și stilistica deviațională este rezervată cercetătorului literaturii. Dar, adesea, cele mai comune, mai normale elemente lingvistice sînt constituenți ai structurii literare. O stilistică literară trebuie să se concentreze asupra scopului estetic al oricărui procedeu lingvistic, a modului în care el servește totalitatea, și să se ferească de atomism și izolare, care sînt capcana unei bune părți din analiza stilistică” [56]. Viziunea lui D. Alonso pare a fi ieșit de sub incidența acestui reproș și pare a fi dat curs *avant la lettre* imperativului formulat de Wellek. Dar criticul spaniol își dă seama că în felul acesta apare o nouă și uriașă dificultate: infinitatea faptelor care pot fi observate. Această infinitate ar paraliza analiza. Și pentru a depăși și acest nou impas, Alonso apelează la forța care îl scoate din toate dificultățile teoretice și practice și care devine, așa cum adesea s-a observat, protagonistul concepției sale: intuiția. Ea va fi aceea care va deschide o perspectivă asupra operei și în lumina ei se va putea opera o selecție a faptelor de cercetat, se va lămurii „direcția studiului mai fertil în rezultate”. Din multe puncte de vedere e îndoielnic că aflăm aici o rezolvare în acord cu obiectivele pe care și le fixase stilistica. Apelul la intuiție pune sub semnul întrebării utilitatea întregului eșafodaj metodologic schițat mai înainte. Într-un anumit sens, metoda stilistică a vrut să elibereze studiul literar tocmai de jocul capricios al intuiției. A trebuit, însă, ca, în cele din urmă, să se mulțumească doar cu producerea probelor pentru întemeierea ei. Dar

chiar și această operație e amenințată de rea-credință pentru că, vedem acum, probele însele vor fi numai cele selectate de intuiție! În orice caz, D. Alonso nu vede o altă ieșire: „Un lucru e cert: numai intuiția poate sugera, în fața unui text de poezie, care este perspectiva mai fructuoasă pentru cercetarea stilistică” [57]. Și poate să adauge, spre dezamăgirea totală a celor care caută metoda universală: „pentru orice poezie, pentru orice poet e necesară o cale de acces particulară” [58]. În ciuda acestei soluții care ne readuce la dificultatea din care a apărut critica stilistică însăși, se poate consemna, ca o a doua observație generală, că asistăm, prin Alonso, la o organizare mai riguroasă a analizei stilistice. Modelul pe care l-am reprodus mai sus instituie o sistematizare a analizei care anunță îndeaproape viitoarea metodă structuralistă. Odată cu aceasta, el face să apară și problema delicată a raporturilor dintre stilistică și structuralism: evidențiază că, atîta vreme cît se aplică nivelului verbal al operei, metoda structuralistă preia de la stilistică principalele categorii de fapte pe care le consideră; dar, datorită acestui aspect de continuitate, devine greu de trasat o linie de demarcație între cele două momente și mai greu încă de răspuns la o întrebare ce nu poate fi evitată: stilistica reprezintă o perspectivă care și-a epuizat posibilitățile și care, de aceea, a trebuit să cedeze primul plan cercetării structuraliste, încheindu-și existența, sau ea a intrat într-o nouă fază care ar putea fi numită *stilistica structuralistă*? Nu sîntem în măsură să dăm un răspuns aici dar confruntarea cu capitolul din prezentul volum, consacrat metodei structurale, poate sugera direcția unei soluții.

În sfîrșit, ca o a treia observație generală, să reținem că viziunea lui D. Alonso asupra operei și stilisticii pune clar în lumină deosebirea dintre cele două orientări din stilistica operei, pe care le consemnam mai înainte. După cum s-a văzut, D. Alonso lucrează cu perechi de elemente de tipul $a_3 - b_3$, $a_7 - b_7$ etc. păstrînd astfel, permanent în orizontul cercetării dimensiunea semnificativului (B), a cuprinsului spiritual al operei. Orientarea cealaltă e înclinată să urmărească numai (sau în primul rînd) organizarea semnificantului, să se păstreze deci la nivelul

multiplelor interrelații și ierarhizări dintre elementele componente ale lui A. De aceea spuneam că perspectiva la care participă și D. Alonso e mai apropiată de critica literară propriu-zisă și, în multe privințe, mai adecvată naturii operei literare. Dar și această poziție e străbătută de o contradicție gravă a cărei reliefare ne va îngădui să surprindem și să formulăm *condiția criticii stilistice în ansamblul său*. Așa cum observam, ea este preocupată în cel mai înalt grad de cuprinsul spiritual al operei. Dar fiind, totuși, prea încrezătoare în puterea de expresie a nivelului stilistic și dorind să rămână consecventă în a nu părăsi opera, critica stilistică astfel orientată își închipuie că poate cuprinde întregul conținut al operei numai prin analiza formal-stilistică. Stilul e socotit de ea singura cale autentică de acces la cuprinsul operei. El ar oferi singura dimensiune certă, materială, palpabilă a operei și care poate constitui cu adevărat un obiect de studiu. Restul e fugar, alunecos, fluid, greu de sesizat. Numai nivelul stilistic ar putea asigura instaurarea unei cunoașteri calitative și chiar cantitative a operei. Or, ideea ne apare îndoielnică. Cele mai izbutite analize stilistice realizate pînă acum și datorate lui Spitzer, Auerbach, Alonso, Vianu ne arată că critica stilistică, fără să fie lipsită de puteri, așa cum crede Vinogradov, pentru a atinge conținutul operei literare, e departe de a-l configura în toată adîncimea și complexitatea lui. De fiecare dată simțim că e nevoie să fie considerate și alte determinări ale operei pentru a-i sesiza cele mai profunde și nuanțate tendințe [59]. Întîmpinăm cu bucurie dimensiunea luminată de critica stilistică, recunoaștem în ea un obiectiv care n-ar fi putut fi relevat cu atîta pregnanță de o altă abordare, dar în același timp simțim lămurit că descoperirea ei se plasează într-un spațiu mai vast spre a cărui cucerire duc alte căi. De aceea, nu vom putea primi absolutizarea modului stilistic în considerarea operei literare. Dar nu vom putea subscrie în întregime nici la declarația lui Vinogradov. În dorința lui de a evita apologia stilisticii întîlnită la alți confrăți și de a-i specifica acesteia orizontul el o face într-un astfel de mod, încît alterează, aproape pe neobservate și împotriva voinței lui, unitatea dialectică

a operei: pentru că e greu să concepem, așa cum de fapt ne propune Vinogradov, studiul unui nivel formal care nu s-ar reprezenta decât pe sine, fără vreo posibilitate de a lumina ceva și din interioritatea operei. Examinarea structurii verbale ne va revela, desigur, frumuseți proprii acesteia, dar, oprită aici, ar fi de o foarte redusă utilitate. Ea devine cu adevărat rodnică numai când dezvăluie ceva din organizarea internă a operei și contribuie la formularea semnificației de ansamblu a acesteia. De aceea ni se pare potrivit să încheiem acest comentariu cu o mărturisire extrem de semnificativă venită din partea altui critic ilustru din spațiul stilisticii, Amado Alonso. Desigur că apelul la un asemenea citat sună ca un argument de autoritate, dar... sună bine! „Stilistica, scria A. Alonso, studiază întregul sistem expresiv în funcționarea sa, și dacă o stilistică ce nu se ocupă de aspectul lingvistic e incompletă, o stilistică ce vrea să-și atingă scopul ocupându-se numai de acest aspect e de-a dreptul inadmisibilă, pentru că forma lingvistică a unei opere sau a unui autor nu are semnificație decât prin relația sa cu întreaga construcție și cu jocul calitativ al conținuturilor ei” [60].

Cîteva concluzii. 1. Critica stilistică se înscrie în efortul de înnoire generală a criticii literare din secolul nostru. Ea focalizează interesul la nivelul dimensiunii lingvistice a operei. Într-o primă mișcare, opera e privită ca termen al unei relații în cadrul căreia originalitățile sale formal-stilistice sînt socotite expresie a originalităților de gîndire și simțire ale personalității autorului. Aici se constituie și se afirmă critica întemeiată pe conceptul de *stil al scriitorului*. Într-o a doua mișcare, opera e considerată în autonomia ei, fie ca organizare strict verbală, fie ca organizare verbală corespunzătoare unui cuprins spiritual. Aici se constituie și funcționează conceptul de *stil al operei*. Deosebirea dintre cele două momente este foarte importantă și face ca ele să tindă a se atașa unor ideologii diferite și, de la un anumit punct, chiar ostile. Cu toate acestea, ele participă la o aceeași orientare critică prin importanța acordată condiției verbale a operei literare și

prin interesul permanent arătat, prin această prismă, fenomenului individualității.

2. După cum s-a observat, și într-un caz și în celălalt, conceptul operatoriu central este cel de *stil*. Ne putem întreba, încă o dată, acum, după ce am văzut cum s-a lucrat cu el, ce categorii de fapte ar intra în sfera lui. După cum s-a putut constata, faptul de stil este definit, în primul rînd, ca fapt de limbă (ca fapt verbal). De aceea, orientării critice despre care discutăm, unii autori i-au putut spune critică lingvistică. Dar același examen pe care l-am efectuat ne-a arătat că, din perspectiva criticii, de foarte multe ori stilul dobîndește și o dimensiune extralingvistică. Atît la nivelul scriitorului, cît și la cel al operei, stilul s-ar constitui pe latura verbală dar și pe dimensiuni care nu mai sînt de natură verbală propriu-zisă. Dacă am prelua conceptul de semn poetic de la Damaso Alonso, semn alcătuit din semnificant și semnificat, și l-am aplica într-un sens puțin diferit de cel în care el îl propune, am putea constata că ceea ce am văzut că este îndeobște numit *stil* se manifestă în principal la nivelul semnificantului. Dar în opera literară semnificantul nu se reduce la dimensiunea lingvistică. Am putea spune că tot aici se așază și alte elemente ale operei care nu mai sînt însă de natură lingvistică: acțiunile, personajele, organizarea cadrului spațial și a celui temporal, multiplele raporturi dintre scriitor, narator și celelalte personaje, unghiurile narațiunii ș.a.m.d. se integrează și ele, alături de valorile de limbă, în structura semnificantului, trimitînd la sau generînd împreună un semnificat global. Or, așa cum s-a văzut din unele exemple preluate din Spitzer, Auerbach, Vianu, multe dintre particularitățile care configurează stilul scriitorului sau stilul operei se constituie și se manifestă pe această latură a semnificantului literar. Desigur că nimic în opera literară nu există în afara cuvîntului și au avut dreptate cei care au spus că în literatură lumea devine cuvînt. Dar trebuie văzut și reversul: din cuvînt se înalță din nou o lume, care, deși creată prin cuvînt, e ceva mai mult decît acesta și se cere considerată cu alte instrumente decît cele strict lingvistice. Lărgind astfel sfera noțiunii de stil îi îmbogățim semnificația artistică și-i sporim capacitățile

de manifestare a cuprinsului operei. Totodată dăm explicație faptului că adesea vorbim despre stilul unui scriitor fără să fi avut posibilitatea să-i citim opera în original. Desigur că în asemenea cazuri ne referim în primul rând (și de cele mai multe ori numai) la nivelul extralingvistic al stilului [61].

3. Tot aici, în final, ne putem reprezenta mai bine relațiile dintre *critica stilistică* și *stilistică* sau *stilistica literară*. Stilistica acoperă o zonă mult mai largă decât cea care ne-a interesat pe noi și chiar dacă am restrânge-o la sfera manifestărilor de limbă ar trebui considerată, în primul rând, ca disciplină lingvistică. *Stilistica literară* este un termen care a stîrnit aprinse discuții. Dacă se acceptă că stilistica este o disciplină lingvistică, prezența determinativului *literară* naște problema raporturilor dintre stilistică și stilistica literară: sînt raporturi de incluziune, de intersecție sau de incomparabilitate? Mulți afirmă că între ele există un raport de incluziune: stilistica literară ar face parte din stilistică. În acest caz, determinativul *literară* devine suspect, pentru că el poate fi înțeles ca opus lui lingvistic și în felul acesta poate duce la ideea unei stilistici non-lingvistice, ceea ce ar fi o contradicție în termen, de tipul *cerc pătrat* sau *fier de lemn* [62]. Se propune a se vorbi de stilistică pur și simplu, fără a-i mai adăuga vreun determinativ. Fenomenul specific al expresiei literare este asimilat fenomenului general al expresiei verbale și se poate ajunge astfel la o concluzie de felul celei a lui G. Devoto, amintită în cuprinsul prezentării de față [63]. În aceste condiții, reacția nu a întârziat să apară. Într-o formă mai moderată, ea afirmă un raport de intersecție între cele două stilistici, raport care se explicitează însă, în chipuri variate: pe de o parte, el se prezintă mai mult ca intersecție a unor perspective deosebite aplicate aceluiași corpus de fapte: se acceptă ideea că stilistica lingvistică și studiul literar se pot întîlni în investigarea aceluiași cîmp, dar se afirmă în același timp că unghiul și finalitatea acestei investigații diferă radical; pe de altă parte, el e înțeles ca un raport de intersecție propriu-zisă: două domenii deosebite își suprapun o parte a sferelor lor. Din acest punct de vedere, stilistica

literară ar stăpîni o parte a zonei investigate de ea împreună cu stilistica lingvistică, dar ar avea și un domeniu care ar ieși de sub unghiul lingvistic propriu-zis. În forma sa mai radicală, reacția afirmă disocierea netă a stilisticii literare de stilistica lingvistică, incompetența acesteia din urmă în a se pronunța asupra fenomenului literar-artistic. Indiferent pe care dintre aceste planuri ne-am fi așezat, se vede că nu am fi răspuns interesului care ne-a călăuzit în prezentarea de față. Toate cele trei cercetări se plasează într-o perspectivă mai mult generalizatoare, decît individualizatoare; sînt preocupate să definească fenomenul literar luat în ansamblu și nu să considere cutare sau cutare operă, cutare sau cutare scriitor; de aceea ele sînt mai apropiate de disciplinele teoretice, de retorică, de poetică, de teoria literaturii, decît de critica literară. Primele două soluții au drept țintă, în fond, să stabilească sistemul de particularități lingvistice, de mijloace de expresie verbală pe care le exploatează sau le dezvoltă literatura, fie pentru a le trece în rîndul posibilităților generale ale limbii (soluția incluziunii), fie pentru a le socoti drept mărci, indicii ale literarului (soluția intersecției). Dar toate aceste mijloace de expresie verbală pe care stilistica le-ar înregistra, le-ar descrie și clasifica, încă n-ar fi literatură sau, dacă poate fi spus astfel, ar fi *literatura*, dar încă nu *literatură*, ar fi forme goale, potențialități care urmează să se actualizeze într-un discurs concret, într-o operă determinată, individuală. Numai aici ele se încarcă cu un cuprins concret, determinat și intră într-o organizare în cadrul căreia dobîndesc funcții precise. Or, pe noi ne-a interesat analiza tocmai a unor asemenea opere concrete, individuale, originale, considerarea unor texte luate în concretetea cuprinsului și organizării lor. De aceea am optat pentru termenul *critică*. Din ceea ce am prezentat, nu s-a luminat un raport anume între critica stilistică și stilistică (deși unii autori, precum Alonso sau Vianu, îl explicitează). Se poate însă afirma, în mare, că între ele funcționează raportul general dintre teoretic și aplicativ, dintre poetică și critica literară, dintre estetică și critica de artă. Stilistica oferă metalimbajul, categoriile, *universalialia* cu ajutorul cărora critica stilistică descrie,

caracterizează, „prinde“ stilul individual; stilistica operează la nivelul „langue“, critica stilistică la nivelul „parole“.

4. Reprezentându-ne astfel lucrurile, putem deduce de aici că s-a elaborat (sau poate fi elaborată) o tehnică de analiză literară care s-ar putea numi *metoda stilistică*? Ori de câte ori vine vorba despre metodă în critica literară, se deschide spațiul unor ample dezbateri. De obicei ele sînt declanșate nu atît de ideea de metodă ca atare, cît de puterile cu care aceasta se tinde a fi investită. În chip paradoxal, metoda în critică e invocată deseori în numele unui larg democratism intelectual: ea ar fi menită să șteargă granița ofensatoare dintre cei chemați și cei nechemăți, dintre cei ce-și afirmă un dar intuitiv special și cei ce nu-și pot recunoaște o asemenea zestre; se vrea ca metoda să deschidă oricui accesul spre frumusețea poetică-literară, să facă, în ultimă instanță, din oricine dorește acest lucru un critic literar. Or, după cum se vede, metoda este înzestrată aici cu veleități chiar mai mari decît are la ea acasă, adică în spațiul științific. După cum bine se știe, orice știință are metoda (metodele) sa care trebuie neapărat deprinsă de cel ce vrea să activeze în domeniul ei. Nu e de conceput un cercetător științific care să nu cunoască în amănunțime și în toate implicațiile lor metodele științei pe care o practică. Dar nici în cea mai exactă și mai riguroasă știință metoda nu rezolvă totul de la sine. Niciunde metoda singură n-a născut mari savanți, descoperitori care să îmbogățească substanțial sau să revoluționeze cunoștința omenescă. În știință metoda este socotită, așadar, o condiție necesară, dar nu și suficientă. În critică, în schimb, metoda este uneori astfel înfățișată, încît ea pare a fi condiția necesară și suficientă în același timp. Declanșînd mecanismul ei, urmînd punct cu punct itinerarul pe care-l presupune, oricine ar putea sili orice univers literar să-și desferece porțile și să-și ofere frumusețile, altfel adînc tănuite; mai mult încă, uneori se crede că metoda ar putea oferi chiar și mijloacele de expresie necesare pentru a trece într-un discurs nou, pentru a „spune“ frumusețea descoperită în operă.

Ne putem întreba, aşadar, în finalul acestor consideraţii: critica stilistică pe care am examinat-o ne oferă o metodă de felul celor dorite, aşa cum am văzut, de multe ori în cercetarea literară? La prima vedere se poate observa la autorii discutaţi o asemănare de procedură. În adevăr, ei par a urma, în linii mari, acelaşi drum şi par a dovedi că rezultatele atinse se datoresc numai drumului urmat. S-ar aduna, deci, elementele unei metode care, bine observată, ar îngădui oricui să aplice procedura, cu rezultate similare, asupra altor obiective. La nevoie acest drum ar putea fi schematizat pe puncte şi subpuncte. O privire mai atentă, însă, va constata cu uşurinţă că de fiecare dată drumul e tăiat altfel, nu numai de la stilistician la stilistician, ci şi în scrierile aceluiaşi critic, de la autor la autor, de la operă la operă. Critica stilistică pare a spune că, dintr-un anumit punct de vedere, e nevoie de un drum pentru a pătrunde în intimitatea unei opere sau a unei personalităţi artistice; şi că, prin urmare, trebuie să ştii să construieşti un asemenea drum. Dar în acelaşi timp, ca şi ingineria de drumuri şi şosele, ea arată că de fiecare dată drumul e tăiat printr-un teren nou, printr-un peisaj virgin, pe o coastă unică, spre o culme determinată, că de fiecare dată inginerul trebuie să găsească soluţii noi, originale, inedite, în funcţie de terenul şi peisajul concret pe care-l ia în stăpânire prin noul drum trasat. Iar alegerea soluţiei şi a traseului nu sînt determinate în mod mecanic, univoc numai de condiţiile de teren; intră în joc şi personalitatea constructorului; un altul ar fi putut propune o altă soluţie, întemeiată pe aceeaşi ştiinţă, pe calcule la fel de precise, dar care nu l-ar fi reprezentat mai puţin. Dezvoltăm această analogie pentru că ea ni se pare revelatoare în orizontul problemei pe care o discutăm. Putem accepta la nevoie că critica stilistică te învaţă, ca şi ingineria, să construieşti „drumuri” şi „poduri”. Dar trebuie reţinut că de fiecare dată eşti nevoit să construieşti un drum anume, să ieşi în stăpânire un teren anume, un peisaj anume, o culme anume. Regulile generale vor fi desigur, utile, vor lucra orientativ, dar soluţiile vor trebui aflate *hic et nunc*. „Metoda stilistică” e ştiinţa construirii de „drumuri stilistice”. Dar numai această ştiinţă generală

nu e suficientă: ea nu e de ajuns pentru a fi un „inginer“ de excepție; cu ea poți fi un „inginer“ genial, mediocru sau... catastrofal, în sensul deplin al cuvântului. Discuțind concepția stilistică a lui Vianu, rețineam o exigență pe care o socoteam de primă importanță: anume, că faptele de stil nu trebuie privite numai ca fapte de constatare, ci și ca fapte de apreciere, ca valori; aceasta însemna pentru Vianu că faptul de stil trebuie neapărat să răsune în propria sensibilitate a cercetătorului și în funcție de acest răsunet să i se măsoare valoarea. Atît analogia pe care o dezvoltam puțin mai înainte, cît și ideea lui Vianu ne îngăduie să formulăm raportul dintre metodă și personalitate așa cum ni-l revelă critica stilistică. Adesea s-a crezut că critica stilistică tinde să estompeze pînă la aneantizare personalitatea criticului. În discursul critic nu s-ar mai auzi deloc vocea criticului, ci numai cea a metodei. E credința care a stîrnit cele mai mari rezistențe la stilistică din partea criticii literare propriu-zise. Or, cele observate mai înainte ne îngăduie să afirmăm că stilisticianul, departe de a fi estompat de metodă, trebuie s-o domine, așa cum trebuie dominat orice instrument, punînd în joc structura personalității sale. Spațiul de rezonanță al sufletului său se cuvine să fie cel puțin la fel de bogat în reverberații ca al oricărui alt cercetător al valorilor estetice. Marii critici pe care i-am prezentat în paginile noastre ne arată cu prisosință că modul stilistic de abordare nu numai că nu e la îndemîna oricui, nu numai că nu se întemeiază pe calități doar de voință, dar postulează prezența unei personalități și prezintă condiții în care activitatea cercetătorului înzestrat poate atinge nivelul creației critice.

Note

- ¹ Wellek, R., *Revolta împotriva pozitivismului*, în „Conceptele criticii”, trad. rom., București, 1970, p. 265—290
- ² Dehennin, Elsa, *La stylistique littéraire en marche*, în „Revue belge de philologie et d'histoire”, tome XLII, 3, 1964, p. 381
- ³ Devoto, G., *Introduction à la stylistique*, în „Mélanges Marouzeau”, Paris, 1948, p. 133
- ⁴ Vezi Sainte-Beuve, *Portrete literare*, trad. rom., București, 1967, p. 545
- ⁵ Vezi Antoine G., *Stylistique des formes et stylistique des thèmes*, Sinaia (25 juillet — 25 août), p. 1
- ⁶ Vezi Spitzer, L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, 1954, p. 67—68
- ⁷ Spitzer, L., *Romanische Literaturstudien* (1936—1956), Tübingen, 1959, p. 329
- ⁸ Spitzer, L., *Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*, ed. 1962, p. 15
- ⁹ Spitzer, L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, p. 68
- ¹⁰ Spitzer, L., *Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*, p. 1—29
- ¹¹ Spitzer, L., *Linguistics and Literary History. Essays in stylistics*; vezi și *Pseudoobjektive Motivierung bei Charles Louis Philippe*, în „Stilstudien” vol. II, München 1961, p. 166—208
- ¹² Spitzer, L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, p. 69—70
- ¹³ Spitzer, L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, p. 72—74
- ¹⁴ Vianu, T., *Estetica*, ed. a III-a, București, 1945, p. 413
- ¹⁵ Vianu, T., *Estetica*, p. 465
- ¹⁶ Vianu, T., *Artă prozatorilor români*, vol. I., București, 1966, p. 2
- ¹⁷ Vianu, T., *Artă prozatorilor români*, vol. I, p. 11—12

- ¹⁸ V i a n u, T., *Cercetarea stilului*, în „Probleme de stil și artă literară”, București, 1955, p. 199—224
- ¹⁹ V i a n u, T., *Arta prozatorilor români*, vol. I, p. 52
- ²⁰ V i a n u, T., *Arta prozatorilor români*, vol. I, p. 53
- ²¹ V i a n u, T., *Cercetarea stilului*, în loc. cit., p. 200
- ²² V i a n u, T., *Cercetarea stilului*, în loc. cit., p. 217—218
- ²³ V i a n u, T., *Arta prozatorilor români*, vol. I, p. 6
- ²⁴ V i a n u, T., *Cercetarea stilului*, în loc. cit., p. 220
- ²⁵ Vezi T e r t u l i a n, N., *Critica stilistică și antinomiile ei*, în „Eseuri” București, 1968, p. 352—386
- ²⁶ V i a n u, T., *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, p. 174
- ²⁷ V i a n u, T., *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, p. 191
- ²⁸ A u e r b a c h, E., *Mimesis*, trad. rom., București, 1967, p. 617
- ²⁹ Vezi G u i r a u d, P., *La stylistique*, coll. *Que sais-je?*, Paris
- ³⁰ A u e r b a c h, E., *Mimesis*, p. 373
- ³¹ A u e r b a c h, E., *Mimesis*, p. 1—2
- ³² A u e r b a c h, E., *Mimesis*, p. 5
- ³³ A u e r b a c h, E., *Mimesis*, p. 5
- ³⁴ A u e r b a c h, E., *Mimesis*, p. 25
- ³⁵ A u e r b a c h, E., *Mimesis*, p. 463
- ³⁶ A u e r b a c h, E., *Mimesis*, p. 474
- ³⁷ H a z a r d, P., *La crise de la conscience européenne (1680—1715)*, 1935
- ³⁸ Despre Leo Spitzer, a se vedea: H y t i e r Jean, *La méthode de L. Spitzer*, în „Romanic Review”, 1950; G u i r a u d P., *La stylistique*; S t a r o b i n s k y, J., *La stylistique et ses méthodes: Leo Spitzer* în „Critique” 206, Juillets 1964; T e r r a c i n i, B., *Analisi stilistica*, Milano, 1966; T e r t u l i a n, N., *Op. cit.*; I o s i f e s c u, S., *Construcție și lectură*, București, 1970, p. 250—262; W e l l e k, R., și W a r r e n, A., *Teoria literaturii*, București, 1967, p. 242—244.
- ³⁹ Vezi S l a m a - C a z a c u, T., *Introducere în psiholingvistică*, București, 1968, p. 150—177
- ⁴⁰ Apud W e h r l i, M., *Allgemeine Literaturwissenschaft* (ediția în limba rusă), Moscova, 1957, p. 80
- ⁴¹ Apud W e l l e k, R., și W a r r e n, A., *Teoria literaturii*, p. 243
- ⁴² V i a n u T., *Postume*, București, 1966

- ⁴³ Vezi Riffaterre, M., *Încercări de definire lingvistică a stilului*, vol. „Probleme de stilistică”, București, 1964
- ⁴⁴ Vianu, T., *Artă prozatorilor români*, vol. I, p. 2
- ⁴⁵ Dehennin, E., *La stylistique littéraire en marche*, în loc. cit., p. 883
- ⁴⁶ „Individualitatea mesajului” poate crea monștri sau făpturi armonios viabile, stridente sau armonii” (Iosifescu, S., *Construcție și lectură*, p. 241
- ⁴⁷ Vinogradov, V.V., *Stilistika. Teoria poeticeskoi reci. Poetika* Moscova, 1963, p. 79
- ⁴⁸ Alonso, D., *Poesia española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950; Vezi și traducerea italiană: *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, 1965
- ⁴⁹ Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 12
- ⁵⁰ Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 13
- ⁵¹ Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 208
- ⁵² Alonso, S., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 241
- ⁵³ Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*
- ⁵⁴ Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 197
- ⁵⁵ Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 199—200
- ⁵⁶ Vezi *Style in language*, 1960, p. 418
- ⁵⁷ Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 25
- ⁵⁸ Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 25
- ⁵⁹ Vezi și Tertulian, N., *Critica stilistică și antinomiile ei*, în loc. cit.
- ⁶⁰ Apud Cerboni Baiardi, Giorgio, *Damaso Alonso e la stilistica spagnola*, studiu introductiv la vol. Alonso, D., *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. IX
- ⁶¹ Vezi și Iosifescu, S., *Construcție și lectură*.
- ⁶² Vezi, Vianu, T., *Stilistica literară și lingvistica*, în „Problemele metaforei și alte studii de stilistică”, București, 1957
- ⁶³ Devoto, G., *Introduction à la stylistique*, în loc. cit.

Résumé

La critique stylistique est considérée dans le cadre des tendances générales de renouvellement de la critique littéraire de notre siècle. Son individualisation dans ce contexte se produit principalement par la concentration de l'investigation au niveau de la dimension linguistique de la littérature. L'auteur distingue deux tendances dans la critique stylistique: la première, fondée sur le concept de *style de l'écrivain* conçoit l'œuvre comme terme d'une relation et dans le cadre de laquelle ses originalités formelles-stylistiques sont considérées comme l'expression des originalités de la pensée et du sentiment de l'écrivain (l'illustration est faite par les conceptions et les études stylistiques de L. Spitzer, T. Vianu, E. Auerbach); la seconde, fondée sur le concept de *style de l'œuvre* considère l'œuvre littéraire dans son autonomie mais bifurque à son tour selon que l'œuvre est considérée comme une organisation strictement verbale ou comme une organisation verbale correspondant à un contenu spirituel. Sont mentionnés W. Kayser, A. Alonso, M. Riffaterre, V. V. Vinogradov, E. Dehennin. Une attention spéciale est accordée à la théorie stylistique de Damaso Alonso. L'auteur apprécie que la perspective stylistique est justifiée et fructueuse dans la critique littéraire, en révélant des valeurs insaisissables pour d'autres perspectives. Mais en même temps il est d'avis que cette perspective stylistique n'épuise pas l'acte critique et que d'autres déterminations de l'œuvre devaient être prises en considération afin d'en capter les tendances les plus profondes et les plus nuancées. En examinant brièvement la relation entre la critique stylistique et la stylistique, l'auteur arrive à la conclusion que la stylistique offre le métalangage, les catégories, les *universalia* à l'aide desquels la critique stylistique décrit, caractérise, „saisit“ le style individuel;

la stylistique opère au niveau de la „langue“, la critique stylistique au niveau de la „parole“.

On discute, en conclusion, la relation existant entre la „méthode stylistique“ et la personnalité du critique qui la suit. Tout en soulignant le danger qui guette toute fétichisation d'une méthode, l'auteur ne considère la méthode stylistique comme fructueuse que lorsqu'elle est „subjectivée“ par une grande personnalité critique.

Summary

Stylistical criticism is considered within the framework of the general trends to renovate the literary criticism of our century. In this context, its individualization is generated mainly by focussing the investigation on the level of the linguistic dimension of literature. The author distinguishes two tendencies in stylistical criticism: the first, based on the concept of style of the writer, refers to his work as the term of a relation in the framework of which his formal-stylistical originalities are considered as the expression of the originalities of the writer (the respective illustration is made by the stylistical concepts and studies of L. Spitzer, T. Vianu, E. Auerbach); the second, founded on the concept of the *style of the work*, considers the literary work in its autonomy but is bifurcated, in its turn, depending on the fact if the work is regarded as a strictly verbal organizing or as a verbal organizing corresponding to a spiritual content. Here are reminded: W. Kayser, A. Alonso, M. Riffaterre, V. V. Vinogradov, E. Dehennin. Special attention is devoted to the stylistical theory of Damaso Alonso. The author appreciates that the stylistical prospect has proved justified and fruitful in literary criticism revealing values that are not disclosed for other prospects but, at the same time, in his opinion the stylistical prospect does not exhaust the critical act. More determinations of the work have to be considered in order to pick up from it the profoundest tendencies with as many shades as possible. Examining briefly the relation between stylistical criticism and stylistics, the author reaches the conclusion that stylistics offers a metalanguage, categories, *universalia*; with their support stylistical criticism describes, characterizes, "catches" the individual style. Stylistics operates at the level of "language", stylistical criticism at the level of "speech". Finally, the relation between the "stylistical method" and the personality of the critic who follows it, is discussed. Warning against the tendencies to create a fetishism of the method, the author thinks that it is really fruitful only when it is "subjectivized" by a great critical personality.

Lingvistica structurală și critica literară

SAVIN BRATU

Pentru un filozof al formelor, ca Ernst Cassirer, preocupat de problemele limbii numai în ordinea obiectivelor gnoseologice, structuralismul lingvistic apărea, în 1945, o simplă transferare a unui concept biologic. Îl cita pe Cuvier:

„Tout être organisé forme un ensemble, un système unique et clos, dont les parties se correspondent mutuellement, et concourent à la même action définitive par une réaction réciproque. Aucune de ces parties ne peut changer sans que les autres ne changent aussi...” Ar fi suficient, considera Cassirer, să înlocuim fiecare termen biologic printr-un termen lingvistic pentru a avea în față programul structuralismului modern.

Este iluzia care explică adeziunea la structuralism, în cele mai diverse domenii ale „umanismului”, a oricărui gânditor înclinat să vadă organicitatea internă a unui fenomen. Filozofic, ca și biologic, conceptul de *structură* este irepudiabil câtă vreme înțelegem prin el un „sistem de interacțiuni” care subordonează elementele relațiilor ce le înglobează și în care întregul apare ca produs al compunerii acestor interacțiuni formatoare și nu ca simplă sumă a elementelor componente. Într-o corectă definiție de dicționar (Lalande), bine de învățat pe dinafară și valabilă pentru orice orientare structurală, ni se spune că structura e „un tot format din elemente solidare, în care fiecare depinde de toate celelalte și nu poate fi ceea ce este decât în și prin ele”. O distincție necesară este aceea făcută de Jean Piaget, care definește *structuralismul relațional* în opoziție nu numai cu *atomismul* (conceperea întregului ca asociere de elemente) ci și cu *holismul* „prestructuralist”,

care are conștiința totalității înainte de orice analiză (aici s-ar integra noțiunea de *Gestalt*, aproximativ echivalentă cu aceea de „structură” în sensul definițiilor recente pentru că ține de o „totalité émergeante”). În accepția care accentuează pe *organicitate*, distincția lui Piaget e secundară și *structură* e totuna cu *formă*, *Gestalt*, *organism* sau *sistem*. Conceptul de *formă* în lingvistică, introdus demult de către contemporanul lui Cuvier, Wilhelm von Humboldt (cel în care Croce va recunoaște oarecum un precursor), are inițial aceeași accepție în primul rînd gno-seologică pe care o va avea la Cassirer. Humboldt observa rolul *formator* („structurant”) al limbajului, funcția lui de a introduce *formă* în ceea ce, fără limbaj, ar fi un haos incomprehensibil și incognoscibil. Limba are forța să facă din univers o proprietate a spiritului, *Eingentum des Geistes*. În critica și teoria literară, dacă acceptăm perfec-ta identificare a *structurii* cu *Form* și *Organism* (cum fac de pildă, Wimsatt și Brooks, discutînd despre Aristotel și Platon ca și despre Richards și Eliot), structuralismul e fie vechi de cînd lumea (implicat în Poetică și Retorică), fie vechi de cînd cu „reacția antipozitivistă” și cu afirmarea a ceea ce Welles numește „noul formalism organic” (reluare a celui susținut de romantica germană și preluat de Coleridge). G. Călinescu, la noi, vorbește de *structuri* în fel și chip, dar pentru un cercetător zelos structuralismul românesc începe de pe vremea lui Pantazi Ghika cel puțin, iar Caragiale ar fi avut o vorbă a lui care face inutilă noua critică a unui Barthes.

O critică literară auto-declarată structurală și inspirată de lingvistică se distinge net (cel puțin ca „diferență specifică”) de ceea ce e „noul formalism organic”. E în primul rînd un structuralism *metodologic*. Problema epistemologică, pe prim plan la un Humboldt, este implicată sau „pusă între paranteze” (inclusiv reactualizarea disputei medievale dintre *realism* și *nominalism*, pentru a decide dacă structurile degajate prin analiză rezultă din însăși natura obiectului sau doar din metoda folosită). Critica

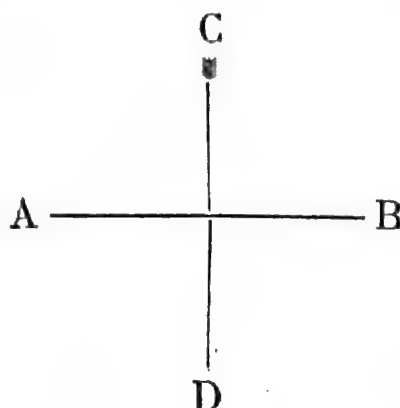
literară structurală — în sensul ei restrâns și „la modă” dacă nu modern — face, ca și lingvistica structurală însăși, un contact sporadic cu filozofia, dar unul intens cu logica și matematica.

Transferul observat de Cassirer rămîne la nivelul conceptului general. Activitatea structuralistă, descriind și formalizînd, și-a creat în lingvistică propriile concepte. În schimb, se poate spune că pentru critica literară structuralistă e suficient, realmente, adeseori, să înlocuim fiecare termen *lingvistic* prin unul din *Poetică* (sau „teoria literaturii” sau neo-retorică) iar uneori să vorbim despre *limbajul poetic*, fie el *idiolect*, în termenii lingvisticii generale.

Punctul de plecare al lingvisticii structurale de azi se află în *Cursul*, editat postum, al lui Saussure. De la data editării sale, 1916, pînă la o critică literară „saussuriană” este o distanță cronologică remarcabilă și pe care au micșorat-o mișcări literare-lingvistice intermediare. Diacronic, structuralismul literar de inspirație lingvistică nu începe cu elevii lui Saussure, decît periferic, dacă luăm în considerare stilistica lui Bally. Acest structuralism începe cu ceea ce se numește „școala formaliştilor ruși”. Dar, de data aceasta, sincronia trebuie să aibă prioritate în prezentarea noastră, pentru că, indiferent de datare, sfera metodologică și terminologică la care ne referim neîncetat aparține școlii lui Saussure. Vom discuta deci, oarecum în abstract mai întîi, despre metodele și conceptele unei virtuale critici saussuriene și postsaussuriene, raportînd modelul mecanic transferat la experiențele istorice efective.

Saussure stabilește o distincție fundamentală prin care rupe cu tradiția „neogramatică”: el opune cercetarea *descriptivă* (*sincronică*) celei *istorice* (*diacronice*). Această opoziție nu implică excluderea uneia dintre cercetări în favoarea celeilalte, ci proclamă dreptul și necesitatea ambelor; fenomenele se cer studiate atît pe *axa simulta-*

neităților (a orizontalității) cât și pe axa (verticală) a *succesivităților*. Schema lui e evident valabilă pentru multe alte domenii științifice, ca și pentru studiul literaturii.



Orizontala A—B indică cercetarea *sincronică*, „atemporală” în sensul ignorării datelor de succesiune, deci studiul relațiilor existente între fenomene date simultan (cf. *Cursul*, partea I mai ales art. 5—9 și partea a II-a: *Lingvistica sincronică*); verticala C—D indică drept obiect de studiu raportul unui fenomen cu fenomenul ce l-a precedat sau l-a urmat. Pentru studiul literaturii, este evident că verticala C—D cuprinde nu pur și simplu „istoria literaturii”, ci orice abordare a literaturii din punctul de vedere al genezei sau al efectelor ei. Structuralismul pornește de la afirmarea saussuriană a necesității studiului pe axa orizontalității și se confundă, practic, cu cercetarea *descriptivă* sau *sincronică*. Dar pe această axă se află în opoziție descrierile de tip filozofic ca și acelea de tip normativ (în cazul studiului literar, să zicem cele ce țin de *estetică*, de fenomenologie chiar, ca și cele ale *retoricii clasice*) cu studiul sincron al unui fenomen ca *sistem*. De altfel în sistemul saussurian găsim echivalentul conceptului de *structură* care este ignorat, întocmai ca și acela de *formă*. În legătură cu *sistemul* căpătăm și distincția studiului intrinsec, corelat cu cel *sincronic*, de cel extrinsec, corelat cu cel *diacronic*. Limbajul („literatura”) implică în același timp „un sistem stabilit și o evoluție”. O „lingvistică externă” („critică literară extrinsecă”) „poate acumula oricâte detalii fără să se simtă strânsă în rețeaua

unui sistem". Lingvistica „internă” nu admite o oarecare însumare: „limba este un sistem care nu-și cunoaște decît propria lui ordine”. (Transferul, evident, poate continua de la sine, privind „critica literară intrinsecă”; dar sistemul propriu va fi al „literaturii”, care nu e numai „limbă”? sau al literaturii reduse la limbă? sau al unei „limbi speciale”?). În orice caz, ca de obicei Saussure oferă o pildă accesibilă oricui: comparația cu jocul de șah. „Aici e relativ ușor să distingi — spune el — ce e extern de ceea ce e intern”: faptul că a trecut din Persia în Europa e de ordin extern; intern e, însă, tot ce privește sistemul și regulile sale. Dacă înlocuiesc piesele de lemn cu piese de fildeș, schimbarea e indiferentă pentru sistem; dar dacă micșorez sau sporesc numărul pieselor, schimbarea aceasta atinge profund „gramatica” jocului. Cu alte cuvinte (și aceasta e valabil pentru orice *sistem*, ținînd seama de natura fenomenului) „este intern tot ce schimbă sistemul la un nivel oarecare”.

Pe baza ideii de *sistem*, Saussure stabilește și opoziția *langue/parole* (tradusă de obicei ca *limbă/vorbire*). Prin *langue* se indică însuși sistemul limbii, *supraindividual*, abstract, „formă și nu substanță” (cf. p. II, c. IV, art.4). Prin *parole* se înțelege utilizarea concretă a limbii, adică limba așa cum este ea actualizată la un moment dat de un locutor determinat; vorbirea este prin natură individuală. Limba este însă, evident, condiția vorbirii: dacă n-ar exista un sistem stabilit al limbii în genere, vorbitorii individuali n-ar putea vorbi. De altfel a studia limba înseamnă a observa modurile concrete de vorbire (sau textele), deci *la parole*, pentru a desprinde din ele *sistemul*. E de la sine înțeles că distincția *langue/parole* reprezintă pentru orice domeniu de cercetare—deci și pentru teoria și critica literară — distincția dintre sistemul general care reglează manifestările unui domeniu și înseși aceste manifestări, în concretețea lor individuală. Noutatea opoziției saussuriene nu e excesivă și metoda pentru desprinderea sistemului din procesul efectiv e aparent inductivă. Numai *aparent*, pentru că nu urmează să se tragă concluzii generale după epuizarea analizei faptelor, ci să se stabilească de fapt *constantele* limbii care pot fi relevate în

variabilele vorbirii. Important pentru Saussure e ca lingvistul să studieze *sistemul* și nu diversele lui manifestări individuale. Cea mai apropiată aplicare a acestei cerințe la studierea literaturii ar fi aceea de a studia sistemul acesteia, deasupra manifestărilor individuale care sînt operele înseși (fiecare „operă” în parte și fiecare „operă completă” a unui autor). E posibilă asimilarea efectivă, dincolo de axiologia specifică, a *operei* ca *parole* în raport cu o *literatură* abstractă, asimilată cu o *langue*? Pentru un sistem lingvistic caracteristicile individuale ale vorbirii sînt indiferente, pentru că sînt irelevante, iar problema unei valori proprii nu se pune. Poate adopta teoreticianul literar o poziție analoagă?

Un loc central în cursul lui Saussure îl ocupă celebra definiție a *semnului lingvistic*, ca unire a unui *concept* cu o *image acustică*. Noutatea saussuriană constă în această dublă față a *semnului*, împotriva vechii accepții a *semnului* echivalat numai cu „imagea acustică”. Termenii consacrați de la Saussure încoace sînt cel de *semnificant* (image acustică) și *semnificat* (concept), cu precizarea că legătura dintre semnificant și semnificat este *arbitrară*. În discutarea „limbii poetice”, folosirea acestor relații saussuriene se poate face direct, deși va rămîne multă vreme în discuție raportul special instaurat aici adeseori între semnificantul sonor și semnificatul „conceptual” (care nu e propriu-zis conceptual). Saussure însuși va rezerva discipolilor tîrzii surpriza ineditelor sale *Anagrame* care nuanțează decizia *arbitrarului* cel puțin în cazul poemului. Dar, cum transferul se va face, curent, de la *limba* ca sistem la *literatura* ca sistem, ce vor însemna, în sistemul literar, *semn*, *semnificant*, *semnificat*?

În fine, Saussure relevă raporturile *sintagmatice* și cele *paradigmatice* (asociative) și funcționarea lor, ceea ce duce, în orice altă disciplină, la metafora de tip Barthes a celor două feluri de imaginație structurantă, *in presenția* și *in absentia*, opuse, împreună, imaginației *simbolice* care ar corespunde transcenderii sistemului sau folosirii semnificantului doar ca vehicul al semnificatului.

Maxima cercetare a literaturii în spirit saussurian se va produce abia în zilele noastre și nici o școală nu-i va re-

prezenta mai deplin perspectivele și împlinirile decât acea pe care și-au creat-o francezii, prin grupul *Communications*.

Diacronic, însă, o teorie literară sau o critică literară saussuriană apare în urma altor fundamentări ale cercetării literare din punct de vedere lingvistic-structuralist. Lăsând deoparte intuițiile unor Mallarmé și Valéry, „lingviști” prin genialitate nu prin formație, firește că istoricul criticii structurale, în accepția actuală, începe cu școala „formaliștilor ruși”.

Azi există suficiente lucrări de referință și reprezentare a acestei școli pentru a ne îngădui doar o succintă situație*. Așa-numita „școală formalistă” reprezintă colaborarea dintre *Cercul lingvistic de la Moscova*, întemeiat de un grup de studenți în iarna 1914—1915, cu un program de cercetări de lingvistică și poetică, și *Societatea pentru studierea limbii poetice* (OPOIAZ) întemeiată la Petrograd în 1917. Printre tinerii întemeietori, V. V. Șklovski (n.1893) fusese studentul lui J. Badouin de Courtenay, unul dintre lingviștii presaussurieni preocupați de analiza sistematică a limbii (cf. *Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen*, 1895). Unul dintre fondatorii cercului de la Moscova este Roman Jakobson (n. 1896). Un lingvist atașat ulterior grupului și influențat de el ca și de Saussure va fi V.V. Vinogradov (n. 1895). Rolul istoric al grupului se referă la activitatea din anii 1915—1930, considerată unanim drept punct de reper al structuralismului modern, în *Poetică*. O.M.Brik (1888—1945), inițiatorul grupului, n-a lăsat o operă scrisă. Șklovski debutează, editorial, cu *Învierea cuvîntului* (1914), sub influența lui Courteney, organizează OPOIAZ-ul, își publică scrierile teoretico-pamfletare în diverse volume apărute între anii 1921 și 1928 și iscălește una dintre cărțile fundamentale ale noii orientări: *Despre teoria prozei* (1925). Se va întoarce la

* Pentru că urmărirea în original a textelor acestei școli este mai dificilă, amintim culegerile și studiile cele mai frecvent citate în literatura de specialitate: V. E r l i c h, *Russian Formalism*, 1955; *Théorie de la littérature* (culegerea prezentată de Todorov) 1965; *Texte der russischen Formalisten* (ediție bilingvă), 1969.

critica literară după 1955. B. M. Eichenbaum (1886—1959) a predat istoria literaturii ruse la Universitatea din Leningrad din 1918 pînă în 1949. Principala lucrare din perioada „formalistă” este *Melodia versului liric rus* (1922). Își va relua activitatea de cercetare, după o întrerupere, în 1956, la Institutul de literatură rusă din Leningrad. B.V. Tomașevski (1890—1957) debutase cu analize stilistice ale metrului la Pușkin, reluate în culegerea *Despre vers* (1928). Din epoca la care ne referim datează lucrările fundamentale despre *Versificația rusă* (1923) și *Teoria literaturii* (1925). T. Tînianov (1884—1943) a predat istoria literaturii ruse la Leningrad, între 1920 și 1931; îi datorăm *Problema limbii poetice* (1924), studii despre Dostoievski și Gogol etc... Dintre cei doi reprezentanți ai grupului care s-au consacrat ulterior lingvisticii, Jakobson va fi unul dintre întemeietorii *Cercului lingvistic de la Praga* unde activează din 1920 și pînă la cîmpul de libertate Cehoslovaciei. Din prima sa perioadă datează *Poezia modernă rusă* (1921) și *Despre versul ceh* (1923). Activitatea sa ulterioară face legătura dintre școala ruso-cehoslovacă și structuralismul lingvistic și poetic actual. Universitar american, din 1939, el e, ca și Spitzer, în fond internațional, prin participare ca și prin poliglotism.

Cea mai curentă — și mai penibilă — confuzie este aceea a „școlii formaliste” cu așa-numitul *formalism* denunțat în anii '30 ca prețuind o așa-zisă „măiestrie artistică” în dauna „conținutului ideologic”. „Formaliștii” la care ne referim propun o metodologie și un cadru conceptual pe baza ideii de *formă* înțeleasă, în linii mari, conform definiției general acceptate a *structurii*. De altfel, pentru evitarea echivocului, cercul praghez va lansa și impune, el, termenul azi în circulație, *structură*, care va înlocui, retroactiv, deopotrivă *forma* cercului rus cît și *sistemul* saussurian.

O pertinentă prezentare istorică a mișcării a făcut-o Eichenbaum, în 1927 (cf. textul tradus de Todorov în *Théorie de la littérature: La théorie de la méthode formelle*). Din perspectiva prezentului și cu nostalgia anilor de formare,

Roman Jakobson situează lucid și cald rolul „formaliștilor ruși” în fundamentarea unei „științe a artei poetice”:

„În epoca aceea începea defrișarea noilor căi în investigarea limbii iar limbajul poeziei se preta cel mai mult la o asemenea investigare pentru că acest domeniu, neglijat de lingvistica tradițională, îngăduia ieșirea din impulsul neogramatic și, în plus, pentru că relațiile dintre scopuri și mijloace, ca și între întreg și părți, adică legile structurale și aspectul creator al limbajului, se aflau mai la îndemîna observatorului în cazul discursului poetic decît în acela al vorbirii cotidiene”. Amintind observațiile, încă insuficient valorificate, ale formaliştilor ruși, Jakobson cita, în 1965, pe cele despre corelarea funcțiilor referențiale și poetice, despre interdependența sincroniei și diacroniei și, mai ales, despre „mutabilitatea” în ierarhia valorilor. De asemenea, Jakobson amintea atunci marile lucrări, între timp traduse și devenite celebre în toată lumea cultă, ale lui *Propp* (pentru morfologia basmului) și ale lui *Bahtin* (pentru analiza literară*).

Pe lîngă *Prezentarea* făcută culegerii sale de texte, *Théorie de la littérature*, îi datorăm lui Todorov o sistematică discuție privind *Moștenirea metodologică a Formalismului* (1964; v. *Poétique de la prose*, 1971) din perspectiva unui reprezentant al neo-retoricii care a trecut prin studiul întregii mișcări structurale în lingvistică și poetică. Astfel, confruntată cu evoluția ulterioară, școala propune:

— un punct de plecare pentru o metodă care are în vedere studiul operei în sine, a textului literar, ca sistem immanent;

— un concept operațional, cel al calificativului *formal*, echivalabil cu *structural* și care indică studiul literaturii ca *ansamblu de funcțiuni*;

* M. Bahtin putea fi cunoscut pînă de curînd în orice caz prin traduceri în limbi de mare circulație: *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass, 1968; *La poétique de Dostoievski*, coll. „Pierres vives”, du Seuil 1970 (și în italiană: *Dostoievski. Poetica e stilistica*, Torino, 1968). Despre Bahtin, vezi J. Kristeva în „Critique” nr. 239 din 1967. Recent, însă, *Poetica lui Dostoievski* a apărut și în românește (1971).

— indicarea ca obiect al studierii în lumina „metodei formale“ („structurale“) nu a *literaturii*, ci (cf. Jakobson, 1921) a *literarității* (*literaturnost*), „adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară“.

Maturizarea grupului rus de cercetare în spirit structuralist e manifestată într-un document ca acela al articolului-program elaborat de Tînianov și Jakobson și publicat în nr. 12 din 1928 al revistei, „Novîi Lef“ (scoasă de Maiakovski și Brik): *Problemele studiilor literare și lingvistice* [1].

„Știința literară și lingvistică“ trebuie să fie — spuneau autorii — net separată de „eclectismul academic“ ca și de „formalismul“ scolastic care „înlocuiește analiza prin enumerarea termenilor și nu face decît catalogarea fenomenelor“.

Istoria literaturii apare strîns legată de celelalte „serii istorice“, fiecare dintre ele cu propriile ei *legi structurale* ce se cer cunoscute înainte de a stabili corelațiile dintre o serie și alta. În acest sens opoziția *sincronie-diacronie* se impune să fie reconsiderată în sensul că fiecare *sistem* e obligatoriu prezent ca evoluție, iar fiecare *evoluție* are inevitabil un caracter sistematic.

Este evident, în acest moment (1928), că școala rusă începea să preia direct cadrul conceptual al cursului lui Saussure. Pe lîngă problemele *sincroniei* și *diacroniei*, articolele lui Tînianov-Jakobson iau în discuție distincția dintre *langue* și *parole* (cu precizarea stabilirii ei de către „școala din Geneva“). Cu luciditate, autorii arată că această distincție s-a dovedit extrem de fecundă pentru lingvistică, dar problema aplicării ei la literatură (ca raport între „norma existentă“ și „enunțurile individuale“) se cere „examinată profund“: nici în literatură „nu poate fi luat în considerație enunțul individual fără a-l raporta la complexul existent al normelor“, iar „investigatorul care izolează aceste două noțiuni deformează inevitabil sistemul valorilor estetice și pierde posibilitatea stabilirii legilor sale imanente“. (După cum se vede, problema actuală a *neo-retoricii* e de pe acum pusă.) În fine, articolul pune și problema modelelor sau a morfologiei structurale, indi-

cînd sarcina de a se trece de la „analiza legilor structurale ale limbii și ale literaturii” la „stabilirea tipurilor structurale, date realmente, în număr limitat”, fie în sincronie, fie în diacronie.

De observat că o diferențiere a „științei literare” de aceea a „științei lingvistice” nu se anunță. Identificarea lor, ca la Croce, se produce însă în sens invers: „estetica” devine „lingvistică”.

Continuarea activității grupului rus se face de către *Cercul lingvistic de la Praga*, întemeiat de un număr de teoreticieni în colaborare cu cîțiva dintre reprezentanții OPOIAZ-ului și ai cercului de la Moscova. În 1929, la Congresul filologilor slavi, cercul praghez a prezentat celebrele sale *Teze* considerate ca documentul fundamental al criticii structurale pe baza lingvisticii structurale [2]. Autorii principali ai *Tezelor* erau rușii Trubețkoi și Jakobson și cehii Mukařovsky, Trnka și Havrãnek.

În capitolul *Despre limba poetică*, *Tezele* din 1929 afirmă că „opera poetică este o structură funcțională iar diversele ei elemente nu pot fi înțelese în afara *conexiunii lor cu întregul*. Elemente obiectiv identice pot avea, în structuri diverse, funcții absolut diferite”.

Era, evident, o accepție general valabilă a *structurii*, calchiată după definiția saussuriană a limbii ca sistem. Opera poetică devine în primul rînd o textură verbală, succesiune interrelaționată de sunete, cuvinte, fraze; dar *Tezele* stăruie asupra *pluralității nivelelor limbii poetice* (fonologic, sintactic, metric etc...) și mai ales asupra interacțiunii și a variabilității raporturilor reciproce dintre un nivel și altul, cu alte cuvinte asupra „ierarhiei specifice a valorilor poetice”.

Ca și la formalistii ruși, ideea „artei ca procedeu” (cf. Șklovski) e dominantă și structuraliștii praghezi accentuează *intenționalitatea* scriitorului care își organizează materialul *semnelor verbale*. Această idee reia și cealaltă ipoteză fundamentată de Șklovski, cu privire la rolul scriitorului de a aboli, prin mijloace speciale, *automatismul percepției*. Cf. *Tezele*:

„Din teoria care afirmă că limbajul poetic tinde să reliefeze valoarea autonomă a semnului*, rezultă că toate planurile unui sistem lingvistic, avînd în limbajul comunicării un rol instrumental, capătă în limbajul poetic valori autonome mai mult sau mai puțin importante. Mijloacele de expresie proprii anumitor planuri și relațiile mutuale existente între acestea, tinzînd în limbajul comunicării să se automatizeze, în limbajul poetic tind, dimpotrivă, să se actualizeze“.

Opoziția dintre *limbajul poetic* și *limbajul comunicării* deschidea astfel perspectiva unei cercetări literare bazate pe lingvistică dar căutînd specificitatea unei „limbi a literaturii“; de aici și tendința studiului limbii poetice ca „idiolect“.

Critica structuralistă s-a extins treptat la întreaga sferă a culturii europene și, îndeosebi, prin Jakobson, în S.U.A. Alte orientări lingvistice postsaussuriene au jucat un rol în căutarea sferei metodologice proprii; de asemenea, au intrat în joc contribuțiile semiologice sugerate de Saussure în domenii extra-lingvistice și, astfel o carte ca *Antropologia structurală* a lui Lévi-Strauss a oferit, și ea, un model structural posibil cercetărilor literare, — sau cel puțin un termen de comparație.

Încă puțin explorată deși intrată în cadrul conceptual al structuraliștilor neo-retoricieni este glosematica lui Hjelmslev. Acesta sugerează, în *Prolegomenele* sale, o metodologie general valabilă pentru orice studiu *imanent*. Limba formează o structură sui-generis; o *teorie* lingvistică trebuie să caute, îndărătul fluctuațiilor de tot felul, o constantă internă, liberă de orice raportare la o realitate exterioară limbii (sau oricărei alte structuri specifice). De la Hjelmslev vine în bună măsură combaterea a ceea ce numește el tradiția „umanistă“ (vezi după el, Foucault, Althusser etc...) care ar nega apriori existența unei constante considerînd că fenomenele ce țin de *uman* sînt *irrepetabile*, spre deosebire de cele *naturale* care pot fi obiec-

* *Semnul* pare să fie folosit, confuz, ca și în *Cursul* lui Saussure însuși, cînd ca *semnificant*, cînd ca uniunea între *semnificant* și *semnificat*.

tul unui studiu exact și generalizator. (Astfel, toată reacția antipozitivistă care opunea o *Geisteswissenschaft* unei *Naturwissenschaft* este pusă în discuție. Trecerea de la un antipozitivism la un neo-pozitivism se produce astfel adesea, implicit sau explicit, continuitatea păstrându-se prin aspirația spre *imanență*.) Polemica lui Hjelmslev, în demonstrarea condițiilor necesare fundamentării unei *teorii*, este îndreptată și împotriva „literaturii” prin care el înțelege tot ce e descriere *nesistematică*. Din acest punct de vedere e limpede că o *teorie a literaturii* e posibilă numai dacă, dincolo de variabilele infinite, descoperă *constantă* „literarității”; o neo-retorică hjelmsleviană e deci firească; o critică literară nu! Decît dacă în locul unui transfer mecanic de la limbă la literatură socotim necesară o abordare a structurii sui-generis a literaturii, definită paradoxal ca sistem deschis și valoric, în care fluctuațiile variabilității sînt decisive. Însă în acest caz s-ar impune alte premise ale unor Prolegomene pentru o teorie a literaturii decît cele pentru o teorie a limbii. Din aceasta ne-ar interesa ca *dat*, pentru lingvist ca și pentru analistul literar (teoretician și critic!), *textul* în accepția hjelmsleviană care e enunțul însuși, indiferent de datarea lui; dar pentru literatură nu orice enunț, ci numai unul *literar* (și deci se presupune o prealabilă stabilire a *calității* sale literare; orice enunț este *text* pentru lingvist; acesta nu are de „selectat”; teoreticianul literar are nevoie de un criteriu al selectării textelor pentru a ajunge la condiția „oricărui enunț literar”). Numai după stabilirea literarității unui text putem lua în considerare metoda pe care Hjelmslev și-o numește *analitică*, *specificantă* și *deductivă* în accepții oarecum singulare. Atunci teoria literaturii (ca și aceea a lingvisticii) ar trebui să ducă la descrierea coerentă și exhaustivă a „oricărui” text (literar), după o metodă aplicabilă la toate textele existente, viitoare sau posibile, din orice limbă (literatură) națională. Pe baza analizei definitorii (specificante) și a sistemului rezultat, teoreticianul ar putea deduce („calcula”) toate posibilitățile imaginabile între limite *arbitrar* alese (ale sistemului declarat) dar *rațional* fixate (ale aceluiași sistem). O asemenea teorie și cercetările ei nu pot implica o verificare

decît în sensul validării prin sistem. Întîlnim asemenea perspectivă la Barthes.

O altă sferă metodologică hjelmsleviană, în care au pătruns o încă mai mare diversitate de căutări *literare* (nu numai Barthes, ci și J.P. Richard sau unii stilisticieni), este aceea care accentuează pe interrelaționare internă a obiectului studiat ca unică preocupare pentru analist. Ceea ce are o existență științifică (deci poate constitui obiect al unei teorii) nu este *substanța* ci exclusiv relațiile dintre părțile unei totalități *formate*. Hjelmslev este principalul teoretician al unei metode imanente în opoziție cu tradiția celor transcendente (opoziție curentă azi în discuțiile la modă). Principiul *structurii* este astfel legat de acela al *autonomiei și al unității interne* pentru orice domeniu „teoretizabil”. Pe urmele lui Hjelmslev se va face distincția între *forma* expresiei și *forma* conținutului, pe de o parte, singurele care interesează analiza, și *substanța* conținutului cu *substanța* expresiei de cealaltă parte, care nu intră în vederile analizei. De asemenea, se va transfera (v. mai ales Genette) distincția pe care o face Hjelmslev între structura limbii și aceea a tuturor celorlalte sisteme semiologice. Un enunț lingvistic este un *lanț* ce se poate oricînd diviza în elemente mai mici care sînt și ele *semne* („semnificații”) ca și totalitatea; dar fiecare dintre aceste semne este divizibil în elemente care *nu mai au conținut propriu* (nu mai sînt semnificative prin sine) și pot intra, fiecare, separat, ca părți integrante în alte semne. Elementele acestea se numesc la Hjelmslev *figuri* iar limba devine astfel un *sistem de figuri*, în opoziție cu sistemele *simbolice*. În sistemele *simbolice* (jocul de șah, semnalizările convenționale etc...) forma conținutului se identifică cu forma expresiei; în limbă, prin *figuri*, formele expresiei sînt autonome. Unitățile ireductibile ale formei expresiei, „figurile expresiei”, nu sînt pur și simplu *fonemele* ci *cenemele*, „unități vide”, fără conținut corespunzător. Unitățile ireductibile ale formei conținutului sînt *pleremele*, „unități pline”. Forma și substanța sînt reciproc independente; substanța este indiferentă și nespecificantă pentru studiul analitic. Relaționarea urmărită se referă la *solidaritatea* (intercondiționarea reciprocă)

dintre forma expresiei și forma conținutului; într-un text dat, dintre cenemele și pleremele care îl constituie. Interesant e că Hjelmslev atrage atenția asupra faptului că divizarea expresiei în *figuri* e foarte veche, în vreme ce s-a neglijat totdeauna distingerea figurilor conținutului, confundate într-o inventariere irelevantă de morfeme și nu integrate într-un sistem al *pleremelor*. În poetica structurală, o asemenea încercare o făcuse Mukařovsky [3]; mai recent, indicația pare să fie urmărită de *Semantica structurală* a lui Greimas și, oarecum, de diversele „poetici ale prozei” din școala Barthes, ca și de „analiza paragramelor” la Julia Kristeva.

În fine, au trecut în terminologia curentă a criticii literare conceptele hjelmsleviene de *sistem* vs. *proces* (textul concret; „parole” dar cu precizarea că și aceasta este o structură, o solidaritate dintre o formă a conținutului și una a expresiei) și acela de *metalimbaj*. Metalimbajul este o limbă utilizată pentru a vorbi sau a scrie *despre limbă*. Limba lingviștilor este deci un metalimbaj. Poate fi *metalimbaj* și limba literaturii? La această întrebare răspund afirmativ teoreticienii de la „Tel Quel” și din cercul *Poliakov* (grupul *Change*), mai categoric decât școala lui Barthes: literatura însăși este un discurs despre limbă [4]. În mod obișnuit, după Barthes ș.a., critica literară este *metaliteratură* sau *metalimbaj*.

Lucrările lui Hjelmslev reprezintă *Cercul lingvistic de la Copenhaga* care își are, ca pe vremuri cel de la Praga, anexa lui *poetică*. Aceasta se reflectă mai ales în suplimentul literar la „Orbis Litterarium” care este, totuși, departe de a fi o tribună a aplicațiilor lui Hjelmslev la critica literară. (Aici au apărut, cum se știe, principalele lucrări programatice ale lui Charles Mauron!) [5]. H. Sørensen este un stilistician pe care G. Antoine l-ar considera al „formelor conținutului”. Sînt cunoscute lucrările sale mai vechi, în franceză și despre autori francezi: *La poésie de Paul Valéry, étude stylistique sur la Jeune Parque* (1944) și *Le théâtre de Jean Giraudoux* (1950); bibliografia lui Hatzfeld și Yves le Hir înregistrează o lucrare în daneză, *Studier i Baudelaires poesi*, Copenhaga (1955), pe care o consideră o aplicație a teoriilor lui Hjelmslev. În acest

sens cunoaştem articolul *Littérature et linguistique* [6] în care Sörensen consideră că stilistica are de analizat *structuri literare* din punctul de vedere al *expresiei* şi al *conţinutului*, cu substanţa şi forma lor. Substanţa expresiei ar fi astfel însăşi limba; forma ar fi individualizarea acesteia prin *lexic*, cuvinte-cheie, figuri, teme, sunete! Substanţa conţinutului ar fi dată de idee, viziune, sentiment, lucruri trăite sau învăţate; forma ar da-o motivele, temele (în sensul criticii „tematice“), compoziţia, genul! Lucrurile apar foarte confuze la Hatzfeld şi Le Hir care văd o apropiere între o teorie literară „hjelmsleviană“, o alta a lui A. Stender-Petersen şi o alta a lui J. Hytier. Hytier nu intră în discuţie, cel puțin aici. Stender-Petersen e ataşabil în genere criticii „saussuriene“ (*Recherches structurales*, 1949), dar cadrul lui conceptual e evident influenţat de Hjelmslev în studiul critic *Zur Möglichkeit einer Wortkunst-Theorie* [7], totuşi situat pe linia care duce oricum de la Ingarden la Kayser.

În lingvistica modernă americană, mai mult sau mai puțin interesată de fenomenul literar, contaminarea cu linia Saussure-Hjelmslev e evidentă şi transformă în bună măsură vechea orientare psihologizantă (cum indică drumul stabilit de Bloomfield însuşi). Dar mai ieşită din comun, contestată îndelung şi de la o vreme cunoscând aderenţi înfierbîntaţi, este *gramatica transformaţională* a lui Noam Chomsky, care îşi recunoaşte, totuşi, coincidenţe în înaintaşi şi contemporani — americani ca Zellig S. Harris, Nelson Goodman, W.V. Quine, Morris Haale sau Yehoshua Bar-Hillel [8] dar şi în Jakobson sau Hjelmslev. Lucrarea fundamentală a lui Chomsky, *Syntactic Structures* (Haga, 1957; ed. V, 1965), propune o „metodă generală, capabilă să selecteze o gramatică pentru fiecare limbă de îndată ce dispune de un corpus de fraze al limbii respective“. Sînt examinate două modele pentru studiul structural al limbii. Unul derivă din teoria comunicaţiei şi se bazează pe „lanţurile lui Markov“ după numele celui ce a publicat în 1913 un studiu statistic despre romanul lui Puşkin [9], celălalt pe analiza constituentilor imediaţi (cf. Bloomfield). Ambele sînt găsite inadecvate ş;

Chomsky propune o analiză logico-matematică a structurii limbajului, care le-ar sintetiza și le-ar înlocui în același timp. O transferare a gramaticii transformazionale la o poetică transformatională au încercat-o Richard Ohman în *Generative grammars and the concept of literary style* (articol din „Word”, XX, 1964) și Samuel R. Levin în *Linguistic structures in Poetry* (ed. II, 1964). Dar cea mai entuziastă aplicație o găsim tot la cercul Polivanov și la corectorul revistei „Change”, Jacques Roubaud (cf. citatele *Quelques thèses sur la poétique*). Pentru acesta, la 15 ani după *Syntactic structures* și mai ales după cartea lui Chomsky și Halle, *The Soundpattern of English* (1968), teoria transformatională a trecut din stadiul polemic-programatic în acela al „realizărilor convingătoare” proprii unei teorii cu „caracter proteiform”. Teoria literaturii, ca și psihologia sau antropologia, va avea de câștigat de pe urma acestei teorii echivalabile, ca eveniment, cu teoria mulțimilor acum un veac. Ceea ce nu e contrazis de faptul că, deocamdată, o critică chomskyană nu prea există: fapt explicabil atât prin „noutatea teoriei”, „marea complexitate a conceptelor ei” și „schimbările rapide prin care trece”^{*} cât și prin „ezitarea și reticențele bine cunoscute ale lui Chomsky însuși și ale numeroșilor săi discipoli de a

* Nu avem de ce intra în detaliile unei bibliografii Chomsky, ea atestând, cum s-a spus, o „operă multiformă”. Menționăm doar, ca puncte de reper, *Current Issues in Linguistic Theory* cu cele trei versiuni succesive, 1962, 1964, 1965 (numai ultima în volum independent); și sintetica lucrare *Language and Mind*, New York, 1968, discuție a contribuțiilor lingvistice la studiul gândirii. Ce se pune la îndoială este tradiția americană a behaviorismului care îi dă și lingvisticii moderne „iluzia” că a elaborat „o tranziție între speculație și știință”; „dar cred că științele comportamentului nu fac în cea mai mare parte decât să mimeze aspectele exterioare ale științelor naturii; cea mai mare parte a caracterului lor științific a fost dobândită cu prețul unei restringeri a subiectului studiat și al unei concentrări pe probleme relativ periferice... Specialiștii au datoriat să marcheze clar limitele actuale ale cunoașterii lor și ale rezultatelor atinse pînă acum... O analiză riguroasă va arăta, cred, că nu pot fi neglijate contribuțiile gândirii și speculației de altădată, că acestea furnizează în mare măsură o bază indispensabilă pentru o muncă serioasă în zilele noastre”.

se angaja pe un teren care nu e al lor*. Roubaud își confruntă propria poetică (*transformatională*, dar nu calcată după aceea a gramaticii) cu teoriile lui Manfred Bierwisch [10] și Chris Bezzel [11] pe care le reunește în teoria comună a unei „gramatici a poeziei”. Ce respinge Roubaud este, de fapt, nu numai un calc după gramatica generativă, ci și orice judecată de valoare bazată pe „poetica matematică” (vezi la noi, S. Marcus): limba „obișnuită”, cea a comunicării, ar fi diferită de limbajul poetic și fiecare ar fi analizabilă independent. O poetică, după Bierwisch, ar prezenta „competența poetică” în conformitate cu care am putea nu numai să descriem orice text poetic, ci și să distingem poeticul de *nonpoetic* după cum putem distinge (cf. Chomsky) *gramaticalul* de *nongramatical*; Bierwisch propune chiar un mecanism de recunoaștere (*Entscheidungs-algorithmus*) a enunțului poetic în opoziție cu unul nonpoetic și îi atribuie perspectiva edificării unei „scări a poeticității”. Roubaud propune, mai înțelept, o cercetare a dinamicii proprii poeziei, nu calcând, ci mutînd logica lui Chomsky dintr-un tărîm în altul. El încearcă astfel o primă aplicare la problema metricii și sugerează un proces generativ al versului liber după ce discută contribuțiile, în același sens, ale lui John Thompson de la Congresul de poetică din 1960 (cf. titlul citat *infra*) și din volumul *The Founding of english metre* (Londra, 1961) ca și ale lui Morris Halle și Samuel J. Keyser într-un studiu publicat în 1966 despre *Chaucer and the study of prosody* în care aflăm o „metrică generativă” (aplicată, la rîndul ei, de Joseph Beaver și Donald Freeman la alte epoci și la alți metri ai poeziei engleze). De remarcat că în timp ce Halle, Keyser și ceilalți sînt chomskyeni declarați, Thompson se mulțumește să precizeze că folosește sugestii ale specialiștilor

* Totuși, Chomsky cunoaște scrierile unor formalisti ruși și, în *Language and Mind*, New York, 1968, cap. II, îi citează pe filozofii și teoreticienii literaturii care au sesizat fenomenul automatizării percepției; referirea se face, firește, la Șklovski și la ideea sa despre funcția artei poetice de a singulariza obiectul descris („ostranenie”). Citatul din Șklovski (dat apud Ehrlich, *Op. cit.*) e corelat cu argumente din *Philosophical Investigations* (New York, 1953) ale lui Ludwig Wittgenstein.

în prozodie „de la Aristotel la Jakobson“, „fără vreo referință specială“.

E aproape inutil să mai amintim că, dacă analiza logico-matematică abia începe să-și ceară drepturile în *Poetică*, calculele statistice constituie un vechi ajutor, cel puțin al stilisticienilor, pe urma lingviștilor.

Dar cercetările inovatoare în lingvistică și relativ aplicabile în analiza literară sînt firește cele bazate pe *informatică*. Teoria informației afirmă prezența unei serii de stimuli posibili și identificabili. Un stimul transmite o cantitate cu atît mai mare de informații cu cît e mai variabil în manifestarea sa, cu cît e mai puțin previzibil. Todo-rov avea să considere că teoria informației reia după 30 de ani teza lui Șklovski după care informația adusă de un mesaj scade pe măsură ce crește previzibilitatea lui. Marele Norbert Wiener ar fi astfel un bun „formalist“ cînd scrie: „Chiar la marii clasici ai artei și literaturii nu mai găsim mare lucru din valoarea lor informativă pentru că publicul s-a familiarizat cu conținutul lor. Școlarii nu țin la Shakespeare pentru că nu mai văd în el decît o cantitate de citate cunoscute“. Dar această descoperire „formalistă“, care pledează pentru imprevizibilul unui text literar, nu confundă oare „literaritatea“ cu valoarea informativă a mesajului? S-ar putea ca, dimpotrivă, teoria informației să fie aplicabilă *în sens invers* la poezie: aici cantitatea informației nu e pertinentă; „literaritatea“ s-ar putea să se afle tocmai în singulara situație a unui text care încalcă și legea „minimului efort“ și pe aceea a probabilităților. Un text poetic ne place deși e inutil informațional și elementul de surpriză ne distrage atenția de la reala valoare „literară“. Redundanța, care indică existența trăsăturilor superflue, este în poezie, poate, o condiție. Lucrările lui Wiener despre cibernetică sînt precis de mare importanță pentru lingvistică. Oare și pentru analiza sau teoria literaturii? Fără îndoială, ca și în cazul poeticii transformationale, se poate discuta despre modelarea poeziei dar nu pentru a ajunge la fabricarea unei poezii perfecte (cum cred unii; nici măcar pentru fabricarea unui „model“ eminescian mai „pur“ decît orice poezie eminesciană reală!), ci pentru a stabili o morfologie a poeziei, de pildă.

În acest sens și lumea literaturii este alcătuită, cum spune Wiener, din *tipare*, *patrons*, „sisteme ordonate” ce sînt caracterizate prin ordinea elementelor lor și nu prin proprietățile intrinseci ale fiecăruia. Două tipare sînt asemenea dacă structurile lor își corespund punct cu punct, astfel încît fiecărui termen al unui patron să-i corespundă un termen al celuilalt iar succesiunii termenilor dintr-unul să-i corespundă succesiunea termenilor din celălalt. Aceasta ne întoarce la constatarea unor identități de formă în ciuda diferențelor de substanță, ceea ce e important pentru clasificare și sistematizare dar nu pentru „producere”.

O poetică structurală, bazată pe lingvisticile structurale diverse, e sigur posibilă și interesantă deși deocamdată nu constatăm decît tatonări, uneori conștiente de pașii abia încercați, altădată sentențioase și trufașe. Tendința acestei poetici — „teoria literaturii”, „neo-retorică” etc. — de a desființa critica literară, analiza operei individuale, e evidentă. Este de observat că această tendință vine mai curînd din partea literaților neofiți în lingvistică decît a vechilor lingviști preocupați de poetică.

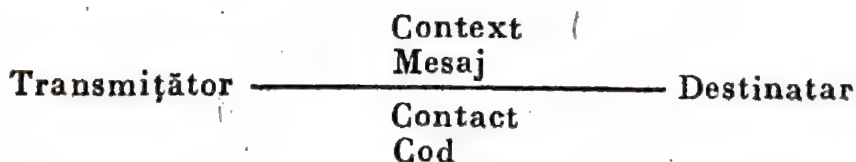
Cel mai ilustru exemplu de analiză structurală a unei opere individuale îl oferă astfel, credem, diversele eseuri (etimologic vorbind) ale lui Roman Jakobson. Teoretic, poate că găsim la acesta sinteza tuturor căutărilor din lingvistica structurală și aplicativitatea lor la studiul literaturii are pecetea epocii noastre de afirmări și negări îndoielnice. Ideea *literarității*, de el lansată în anii tinereții, nu a devenit nici prin el, nici prin alții, prea clară, dar e cert că fără ea orice poetică și orice *analiză literară* rămîn în afara obiectului lor. Am putea spune despre contribuția teoretică a lui Jakobson la *Poetică* ceea ce spune Malmberg despre alte teorii ale sale: „Se află în ele, după cum se vede, concluzii extrem de îndrăznețe dar — dacă se dovedesc întemeiate — geniale”... Și: „Este în sine un merit destul de mare al lui Jakobson acela de a fi pus problema”. Istoriceste, de asemenea, Jakobson se află la întretăierea tuturor școlilor structuraliste în lingvistică și poetică, după cum se află și printre întemeietorii unora dintre ele. Între Poetika, fondată în anii '20 de el împreună cu Brik și Polivanov pînă la actualul cerc Polivanov și

școala sovietică de la Tartu, Jakobson marchează întrunirile internaționale, fie că e vorba de conferința de stilistică de la Bloomington, în 1955, sau de conferința de poetică de la Varșovia din 1960 [12] ș.a.

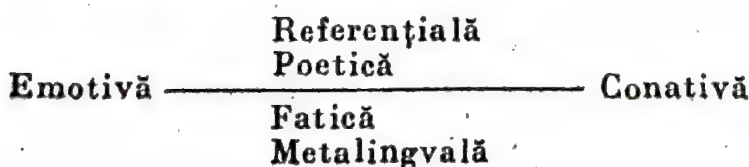
Teoretic, o sinteză a vederilor lui Jakobson e suficientă prin celebrul studiu *Lingvistică și poetică, aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, tradus și în limba română [13]. Nu vom intra în detalii, accesibile oricui citește acest studiu și, mai ales, interesînd teoria nu analiza poeziei. Jakobson se continuă pe sine și fundamentele vechilor cercuri rus și praghez, reamintește vechea lucrare a lui E.D. Polivanov din 1924, despre metrica versurilor chineze ca și uluitoarele *Journals and Papers* ale lui G.M. Hopkins editate în 1959, dialoghează cu participanții de la conferința din Bloomington și cu numeroși alți cercetători contemporani. Indiscutabil fundamentală, în ce ne privește, este, pentru definirea poeticului, prezentarea dublei scheme, a factorilor și a funcțiilor comunicării verbale, reluări mai complexe ale schemelor cunoscute din Peirce, Richards & Ogden și Bühler*. Ca și întreaga direcție pe care o reprezintă strălucit, Jakobson întoarce complet propunerea lui Croce de a reduce lingvistica la estetică: pentru el poetica nu poate fi decît o parte integrantă a lingvisticii, ceea ce are consecințe imediate asupra modului de receptare analitică a unei opere.

Întrebarea fundamentală e, altfel formulată, aceea pusă înainte cu cîteva decenii: în ce constă *literaritatea* operei literare; în formularea actuală: „ce elemente conferă mesa-

* Schema factorilor:



cu schema corespunzătoare a funcțiilor:



jului verbal caracterul unei opere de artă?" Răspunsul apare inițial complet și în clipa următoare unilateralizat:

„Deoarece principalul obiect de studiu al poeziei este *differentia specifica* inerentă artei verbale, care o separă de celelalte arte și de alte forme ale comportamentului verbal, poetica este îndreptățită să ocupe locul de frunte în studiile literare.“

Acest răspuns implică definirea obiectului de studiu al poeziei (convențional vorbind, definirea „poeticului“ sau a „literarității“) prin diferența specifică față de două genuri proxime: „arta verbală“ vs. „celelalte arte“ (deci *arte dar nu verbale*) și „arta verbală“ vs. „alte forme ale comportamentului verbal“ (deci *verbal dar nu artistic*).

În ambele opoziții, artisticul intră ca factor comun: prima oară pentru a se diferenția statutul lui verbal față de cel non-verbal; a doua oară ca un calificant al verbalului față de orice verbal non-artistic. Combătînd „argumentele împotriva pretenției de a considera poetica o parte a lingvisticii“, Jakobson trece tocmai peste factorul comun al celor două diferențe specifice ale obiectului de studiat: cum poate rezolva lingvistica problema *literarității* ca aspect particular al artisticului verbal? Obiecțiile la care Jakobson replică nu ating această problemă și dreptatea sa ignoră, credem, unele dileme. Firește că poetica poate face parte din lingvistică în ciuda faptului că numeroase elemente poetice țin de o semiotică generală; firește că problemele universului „verbalizat“ însuși constituie o entitate „extrapoetică“ precum constituie una „extralingvistică“. Dar cum stabilim prin lingvistică valoarea artistică a poeziei?

Indirect, Jakobson răspunde și la această întrebare, implicată fundamental în punerea problemei de către el însuși. Dar răspunde printr-un sofism, discutînd despre *evaluarea* operei literare și nu despre posibilitatea definirii acesteia drept *valoare artistică*, a definirii ei prin calitatea de *artă verbală* nu de *formă a comportamentului verbal în poezie*. Deși *judecata de valoare* însăși ni se pare indispensabilă, aici e vorba în primul rînd de o *judecată de existență*. Pentru a discuta despre un text anume ca

despre un *text poetic* (adică de *artă verbală*) trebuie în prealabil să avem certitudinea existenței sale *artistice*.

Soluția lui Jakobson stimulează desființarea *criticii* în favoarea unei *științe*, a unei *teorii* a poeticului. Evident, criticul este aici reprezentantul penibil al unui „impresionism judecătoresc” care ar înlocui „descrierea valorilor intrinseci ale unei opere literare printr-un verdict subiectiv, distrugător”; „nici un manifest propagând gusturile unui critic și părerile lui despre literatura de creație nu poate înlocui o analiză științifică obiectivă a artei verbale”. Să spunem că e așa. Dar care sînt criteriile unei asemenea analize, *obiective*, a *artei verbale*, a unui comportament verbal devenit *artistic* și, deci, confruntabil cu alte comportamente *artistice* dar non-verbale?

Ca și pentru orice încercare de transferare a *Prolegomenelor* lui Hjelmslev la o teorie a literaturii, se pune și pentru teoria lui Jakobson problema cîmpului în interiorul căruia se constituie constantele. Pentru o teorie a limbii, *toate* limbile sînt egal îndreptățite să fie luate în considerare, nici una nu i se poate contesta calitatea de *limbă*. Dar cum vom delimita domeniul *operelor poetice*?

Jakobson însuși cere, în spirit saussurian, studierea operelor nu numai în diacronia lor ci în sincronia lor. Sincronia, pentru lingvist, este dată de studiul *actual* al limbii, cu ignorarea, operațională, a transformărilor ei anterioare. Foarte inteligent, Jakobson distinge situația particulară a cîmpului poetic: descrierea sincronică, în acest domeniu, „nu se ocupă numai de producția literară dintr-o epocă dată, ci și de acea parte din tradiția literară, care, pentru epoca luată în considerare, s-a păstrat vie sau a fost reînviată”. E, evident, vorba de monumentul structural unic de care vorbește Eliot. Dar cine stabilește, și după ce criterii, „ce e viu sau reînviat”? Cutare autori „corespund sensibilității moderne”, alții „nu aparțin valorilor artistice viabile”. Iată, deci, un cîmp de studiu obiectiv alcătuit pe baza celei mai tipice „mutații a valorilor estetice”, cum spunea Lovinescu al nostru, a fluctuațiilor unui „verdict subiectiv, distrugător”, pentru că e elaborat inevitabil de o personalitate sau de un grup ce vorbește în numele sensibilității moderne. „Poetica sincronică”,

obiectiv și științific definită, se bazează pe forța cu care T.S. Eliot și-a impus „gustul” unei elite intelectuale anglo-americane! Și, chiar dacă nu e așa, chiar dacă e vorba de o indiscutabilă sincronizare a literaturii cu sensibilitatea modernă, sînt necesare criterii de demonstrare a acestei sincronizări, criterii de *judecată*, implicit de evaluare, în care nu lingvistul are cuvîntul. Mai mult chiar, evaluarea e implicită pentru că a precedat cîmpul deschis descrierii sincronice. În nici un caz nu se va afla cineva care să afirme că lingviștii au decis că Shakespeare, ca și Donne, Marvell, Keats și Emily Dickinson, *aparțin valorilor artistice viabile* iar J. Thompson și Longfellow — nu. Și, anticipînd, putem spune că ar fi greu pentru lingvistul Jakobson să demonstreze că Longfellow nu este *poet* de vreme ce, indiscutabil, se vor fi găsit și în versurile sale, ca în sloganul electoral *I like Ike*, lansat pentru alegerea ca președinte a lui Eisenhower, „o imagine paronomastică” de tipul „*ai laic aic*” a cărei funcție poetică e certă.

Pentru un critic literar care a învățat că lingvistica e importantă în studierea poeticului, dar nu suficientă, e valabilă mai ales această afirmație — inutilă în demonstrația sa — a lui Jakobson: „Orice încercare de a [...] limita poezia la funcția poetică ar duce la o simplificare excesivă și înșelătoare”. Pentru un lingvist prioritatea o are fragmentul pe care l-am sărit, indicîndu-l prin paranteze drepte: „orice încercare de a *reduce sfera funcției poetice numai la poezie* [...] ar duce la o simplificare excesivă și înșelătoare”. „Studiul limbajului implică o atentă luare în considerare a funcției lui poetice” pentru că lingvistica trebuie să studieze *toate* funcțiile limbajului, fiecare dintre ele luminîndu-le pe celelalte; funcția poetică este, *ca și toate celelalte* funcții ale comunicării verbale, prezentă mai mult sau mai puțin *în orice comportament verbal* (fie și numai în chip accesoriu).

După cum cîmpul studiului sincron *obiectiv* implică o *prealabilă evaluare* (inevitabil subiectivă), afirmarea că funcția poetică a limbajului este *determinantă* pentru arta verbală implică o prealabilă demonstrație, pe care Jakobson o eludează. Demonstrația convingătoare ar fi fost

aceea care ar fi putut *exclude din cîmpul poetic* orice text unde „funcția poetică a limbajului” nu este determinantă.

Jakobson afirmă axiomatic determinarea artei verbale de către funcția poetică a limbajului și se ocupă exclusiv de definirea și descrierea acestei funcții, indiferent de manifestarea ei în domeniul poeziei sau în afara lui.

Funcția poetică a limbajului ar consta astfel în *atitudinea față de mesaj în sine (Einstellung)*, în „centrarea” asupra „mesajului ca atare”.

Longfellow nu e poet dar funcția poetică a limbajului este exemplificată prin preferința unui locutor oarecare pentru secvența fixă *Ina și Margareta* care „sună mai bine decît *Margareta și Ina*”, ca și prin *I like Ike*...

Lărgind și specificînd definiția poeticului prin „trăsătura caracteristică indispensabilă, inerentă oricărei poezii”, Jakobson stabilește că „funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării”. Aparentă lărgire și specificare, deoarece prima concluzie se referă la particularitatea că „secvențele delimitate prin limitele de cuvînt devin măsurabile”. „În afara funcției poetice, măsura secvențelor nu-și găsește nici o explicație ca procedeu de limbaj”. *Ina și Margareta* ne demonstrează „principiul poetic al gradării silabelor, devenit obligatoriu, de pildă, în epica populară sîrbă” ș.a.

Pe noi ne interesează: dacă acest principiu e realmente determinant pentru poezie (înțelegînd prin poezie nu numai versul, ci literatura în genere ca artă verbală).

Știm că nu e suficient să spui *Ina și Margareta* sau *I like Ike* ca să avem artă verbală; știm că în aceste secvențe oarecare se manifestă funcția poetică a limbajului, știm că în poezie se manifestă însă și celelalte funcții ale limbajului. Oare *I like Ike* nu e poezie tocmai pentru că alte funcții ale limbajului ar fi necesare în constituirea unei poezii? Nu, de vreme ce determinantă pentru poezie este funcția poetică. Atunci ce îi lipsește ca să fie poezie? Nu cumva interrelaționarea ei într-un întreg poetic ce abia s-ar cere definit ca statut ontologic?

Pe de altă parte, cum se demonstrează arta verbală a poeziei „cu vers liber” și, mai departe, a prozei? Jakobson lasă pe al doilea plan „varietățile așa-numitului vers liber”

și recunoaște că, în general, „compoziția neversificată” sau *proza* pune în fața lingvistului probleme complicate. Practic, problema se rezolvă socotind că acestea ar face tranziția „de la limbajul strict poetic către limbajul strict referențial”. Ceea ce înseamnă, în ultima instanță, că „literatura propriu-zisă” ar fi numai „compoziția versificată”. Analiza prozei (a povestirii) întreprinsă în ultimii ani mai ales de grupul „Communications”, încearcă să împlinească această îngustare, de altfel pornind tot de la sugestii excepționale de fertile ale lui Jakobson (printre care acelea din *The metaforic and metonymic poles*, articol cuprins în *Fundamentals of language*, Gravenhage, 1956). Dar, dincolo de obiecțiile posibile, nimeni n-a adus atâtea servicii analizei poeziei ca Jakobson. Teoria lui despre limbajul poetic oferă cel mai amplu cadru conceptual nu numai pentru studierea *versului*, ci și a *structurii unei poezii*, în totalitatea ei, cel puțin cu condiția ca aceasta să fie *versificată*. În ce privește calitatea ei *poetică*, aceasta se cere acceptată dinainte: Jakobson nu va demonstra vreodată de ce cutare text este *artă*, dar, analizând un text recunoscut ca *artă*, îi va indica excelent „structura obiectivă”.

În locul rezumării diverselor principii teoretice, este preferabilă recomandarea unor *analize* ilustrând concret aceste principii. Le putem aduce și acestor analize diverse obiecții. În primul rând pretenția obiectivității lor efective, care ar presupune că, pentru fiecare poezie, o singură analiză este cu adevărat valabilă, corespunzătoare structurii ei intrinseci și confirmată de principiile enunțate de autorul însuși (intenționalitate înțeleasă ca programare conștientă a limbajului poetic). În al doilea rând, faptul că o analiză extrem de riguroasă, ca acelea ale lui Jakobson, poate ajunge la o concluzie pe care un critic „impressionist” ar fi formulat-o de la bun început. Dar nimic nu ne poate împiedica să vedem într-o analiză a lui Jakobson, dacă nu singura valabilă, una dintre cele mai valoroase printre altele care ar folosi aceeași metodă sau cu totul alta; și să recunoaștem că o concluzie argumentată riguros e mai revelatoare decât o genială definiție, chiar când descoperim între ele o cvasi-identitate.

Analizele lui Jakobson s-au aplicat asupra câtorva poezii, în diferite limbi (cu predilecție asupra celei franceze, cu excepția primei sale epoci). Întreprinderea lor în *colaborare* nu are numai o explicație practică: conlucrarea cu un lingvist (sau semiolog) a cărui limbă maternă este aceea a poeziei analizate, ci și o explicație de principiu: în opoziție cu G. Călinescu sau cu orice alt critic convins de *vocația* necesară analistului — el însuși creator și evident impunând operei receptate propria-i viziune, precum opera-universului —, Jakobson, sigur pe obiectivitatea instrumentelor sale, se poate asocia cu orice alt cercetător serios („laboratoarele” Barthes sau Goldmann ilustrează aceeași certitudine a „impersonalității” analizei).

Una dintre primele analize moderne ale lui Jakobson are ca obiect o poezie românească: *Revedere* de Eminescu, în colaborare cu Boris Cazacu, ca laborant român (în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée”, I, 1962 p. 47—54); de altfel concisă, în raport cu altele. Din aceeași epocă datează celebra analiză la *Les Chats* de Baudelaire, în care co-laborant este ilustrul Lévi-Strauss (în „L’homme”, II, 1962, 1, p. 5—21; parțial tradusă în românește, în „Secolul 20”). Au urmat analiza unei poezii a lui Brecht și cea a unui sonet al lui Dante, în 1966. Cea mai minuțioasă și cea mai valoroasă ni se pare, însă, *microscopia* făcută la *Spleen IV* a lui Baudelaire (în „Tel Quel” nr. 29 din 1967, p. 12—24). E o analiză ilustrativă pentru tezele lui Jakobson ca și „un model” (în sens clasic) oferit oricărui *critic literar* dispus să epuizeze, în sistemul său, semnificațiile unei poezii. Firește deci, nu vom privi analiza lui Jakobson din interiorul sistemului nostru, ci în conformitate cu cel pe care și-l asumă el.

Textul analizat este ultima *variantă* lăsată de poet: din 1861, adică ulterioară apariției în *Fleurs du Mal* (1857). Atât scrierea poeziei ca atare, cât și modificarea ulterioară a ei (cf., la alt nivel, „le travail du style” cercetat de un Albalat prin confruntarea etapelor succesive ale unei redacții) sînt presupuse a fi intenționalitate totală, alegere sistematică de procedee (cf. Șklovski). *Spleen IV* relevă, așadar, „la sorcellerie évocatoire” concepută de Baudelaire însuși, „même au point de vue supérieur de la linguistique”.

În ciuda unei prejudecăți curențe la structuraliștii neo-fiți, Jakobson nu începe printr-un decupaj ci pleacă de la ceea ce s-ar numi, împotriva ortodoxiei metodei, o intuiție globală a compoziției (ceea ce e mai mult în gen Spitzer). Și anume de la construcția *impară* a poeziei care îi sugerează recomandarea ulterioară a lui Verlaine: *Préfère l'impair!* Imparitatea întregului (5 strofe) trimite la prima opoziție compozițională: 3 strofe impare (I—III—V; I—catrenul inițial și V—catrenul final reprezentând *strofele exterioare* ale poeziei; III — catrenul central) vs. 2 strofe pare (II—IV, *strofele interioare*).

De aici planul analizei care va urmări, la toate nivelurile, structura opozițională reluată pentru totalitate:

a) **dihotomia simetrică:**

strofe pare vs. strofe impare (I—III—V. vs. II—IV)

strofa centrală vs. strofe periferice (III vs. I—V)

strofe anterioare vs. strofe posterioare (I—II vs. IV—V)

strofe interioare vs. strofe exterioare (II—IV vs. I—V)

strofa inițială vs. strofa finală (I vs. V).

Strofa centrală se află în raport de *similaritate* și *contrast*:

pe de o parte cu cele două strofe *anterioare* (I—II) pe de altă parte cu cele două strofe *posterioare* (IV—V).

La rîndul lor, aceste două *perechi de strofe* converg și diverg în *textura lor gramaticală și lexicală*: opoziția compozițională I—II vs. IV—V se reflectă, deci, la alt nivel. Împreună cu strofa centrală, cele 3 strofe impare (în opoziție cu strofele pare), cuprind, fiecare, cîte o *referință la pers. I* (deși, aparent, poetul aici, nu s-ar „autoexprima”, cf. Baudelaire: „le poète lyrique trouve occasion de parler de lui-même”). În vreme ce strofele pare nu cuprind nici un pronume la pers. 1, în strofele impare acestea se află echivalate numeric în perfectă simetrie cu pronumele la pers. III (4 pron. pers. 1; 2 la pl. + 2 la sg. 1 substantival + 3 adjectivale; exact aceeași este situația pronumelor pers. III; de asemenea aceeași este repartitia unora și altora în versuri; simetria dihotomică merge pînă la detalii de tipul raportării celor două pronume adjectivale

de pers. I și III, posesive, câte unul la un substantiv feminin și câte unul la un substantiv masculin).

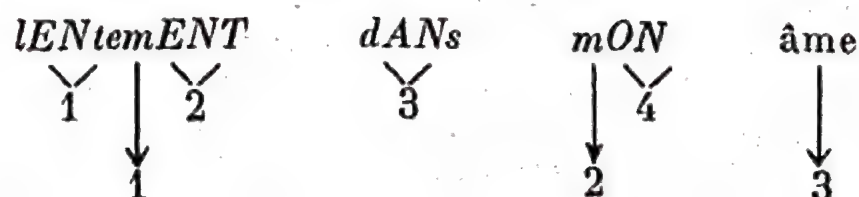
Relaționarea trece pe plan semantic, cu constatarea că toate pronumele pers. III, în strofele impare, se raportează la *subiecte ostile* („ciel bas et lourd”; „la pluie”; „un peuple d'infâmes arraignées”; „l'Angoisse atroce”), iar raporturile sintactice au și ele o corespondență „expresivă”: între pronumele de pers. I și cele de pers. III (tot în strofele impare) se stabilește o *ordine de dependență* care inferiorizează pers. I (aceasta în poziție de complement direct sau circumstanțial în raport cu un subiect sau cu un posesiv pers. III legat de subiect).

Jocul pronumelor personale și posesive apare însoțit și reliefat de un lanț al *corespondențelor fonice*. Jakobson acordă, de fapt (cf. studiul amintit) o mare însemnătate „figurilor de sunet” (expresia e luată din Hopkins) care reprezintă, în stratul sonor, un echivalent al „figurii de stil” văzute de obicei în planul semantic. Repetarea figurii de sunet constituie „principiul constitutiv al versului”. Aliterația este o astfel de figură. În prima strofă, primul pronume personal introdus de poet, *nous*, inaugurează o triplă aliterație de *n* inițial urmat de o vocală sau semi-vocală rotunjită:

Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits.

Apoi, combinarea unui *a* nazal cu siflanta inițială a pronumelui este reiterată în strofa III, 1: *etalANT ses imm EN ses* (fonic EN=AN), după cum în III, 4 posesivul *ses* (pr. SE) aliterează cu *cerveaux* (pr. SErvo).

Pronumele *mon* și *son* din strofa V sînt anticipate de *silabe apofonice* cu *a* nazal: *lANcent*, *errANTs* și *SAns* → son; *hurleMENT*, *opiniâtreMENT*, *lenteMENT* → mon. Secvența din V, 2 care îl anticipează pe ultimul *mon* al poeziei are 4 vocale nazale și 3 *m*:



Ceea ce produce un „sunet întunecat și voalat” propriu *întregii strofe finale*, care prezintă cea mai puternică acumulare de vocale nazale: 13 (față de 10 în I; 10 în II; 9 în III; 8 în IV).

De acord cu Dell Hymes și în dezacord cu cei ce neagă funcția sonorităților în poezie pe baza „arbitrarului sem-nului”, Jakobson ține, ca și Brik în anii '20, la simbolismul sunetelor: „nexusul intern dintre sunet și înțeles iese din stadiul latenței, devenind evident și manifestându-se foarte intens și concret”. Acumularea peste măsură a fone-melor dintr-o clasă anumită sau asamblarea unor clase opuse pentru a crea un contrast în textura sonoră a unui vers, a unei strofe sau a unei poezii — scria el în studiul *Lingvistică și poetică*, — acționează ca un „curent subteran al înțelesului” (secvența subliniată e a lui Poe). Jakobson prețuiește superlativ definirea poeziei de către Valéry ca „ezitare prelungită între sunet și înțeles” și socoate că în poezie orice similitudine de sunet este apreciată în funcție de o similitudine sau de un contrast pe planul sensului.

În această lumină, secvența amintită face deosebit de sensibil efectul acumulării de nazale prin prezența uneia dintre cele mai tipice figuri de sunet, a paronomasiei; — similitudine fonică între mai multe cuvinte, care determină atragerea lor în aceeași sferă de înțeles. Jakobson relevă paronomasele *longs, lentement, l'angoisse* cu precizarea că, pe plan morfonologic, *g* din *l'Angoisse* se află confruntat cu *g* virtual din *long* unde nu se aude dar se asociază cu femininul *longue* și cu sintagma *long ennui*, unde devine efectiv.

Strofele impare, studiate pînă acum, au un caracter *mai liric*, prin prezența pronomelor de pers. I (absente în strofele pare); de aici și prezența unui *număr sporit de calificative*: în fiecare catren cîte 4 substantive apar însoțite direct de un adjectiv (în strofa II, numai 3; în IV, numai 2). Distribuția tuturor *calificativelor directe* (non-propoziționale: adjective, participii cu funcție de epitete, adverbe de mod) este perfect simetrică: fiecare strofă pară cuprinde cîte 3; fiecare strofă exterioară — 6; participiile-epitete apar exclusiv în strofele impare.

Compararea celor 2 catrene anterioare cu cele 2 posterioare scoate la iveală o *parțială repetiție de cuvinte*, care susține compoziția ansamblului:

În strofa I din cuplul anterior: *l'esprit*

În strofa I din cuplul posterior: *des esprits* (deci același cuvânt, transpus la plural și personificat).

Elementele asociate ale contextului întăresc această corelație:

I, 2: *l'esprit gémissant*; IV, 3—4: *des esprits qui se mettent à geindre*.

Un raport similar se stabilește și între cele 2 strofe II ale fiecărui cuplu:

II, 2 — *l'Espérance*;

V, 2 *l'Espoir* (sinonime și ambele cu majuscule).

Versul 2 din cele două strofe exterioare oferă o foarte netă corespondență fonică:

I, 2: *Sur l'esprit gémissant en proie...*;

V, 2: *Defilent lentement / dans mon âme; l'Espoir...*

Totodată: *L'Espoir / vaincu et pleurant* (V, 2 continuat în V, 3) apare ca o încrucișare fonico-semantică între *l'esprit* și *proie*, din I, 2 (*es-proi* → *espoir* prin anagramă).

Jakobson amintește cu acest prilej preceptul lui Sausure care cheamă cititorul să sesizeze corespondențele „hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments”.

Pe baza aceluiași precept se relevă faptul că *sur* este prima și ultima prepoziție a poeziei, apărând exclusiv în propoziția liminară și în cea terminală: I, 1, 2: *pèse / sur l'esprit gémissant*; V, 4: *Sur mon crâne incliné / plante...* Cele două construcții sînt astfel legate printr-o *mirror symmetry* (simetrie în oglindă).

(A) (B)
pèse / **sur l'esprit**

sur mon crâne / plante
(B) (A)

Corelațiile fonice și morfo-sintactice observate corespund temei strofelor impare care e *presiunea vastă, masivă*

și grea de sus și pătrunderea înăuntru. Cuvintele subsidiare menite să reprezinte această pătrundere sînt: fie **au fond de** (*nos cerveaux*) III, 4; fie **dans** (*mon âme*), — V, 2 cu observația în treacăt (cf. R.F. Cargo), că *au fond de* este locuțiunea favorită a lui Baudelaire).

Confruntarea redactării definitive cu variantele din ciorne dă un text diferit pentru V, 2:

În loc de:

Défilent lentement dans mon âme

apărea inițial:

*Passent en foule **au fond** de mon âme.*

De aici, două observații asupra calculării procedeeilor în limbajul poetic:

1. versurile relaționate sînt: III,4 și V,2: *Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux* și versul citat în ambele variante; sînt versurile care arată pătrunderea; între ele poetul a organizat și o paronomasie; mai întîi prin calamburul *filets — foule*; apoi prin figura etimologică *filets — défilent*. Cf. termenii lui Saussure, el a înlocuit o „analiză fonico-poetică” printr-una „gramatico-poetică”.

2. În ambele versuri, *pătrunderea* era exprimată, inițial, prin locuțiunea favorită, *au fond de*; în textul definitiv aceasta a fost înlocuită printr-o prepoziție sinonimă, *dans*; s-au păstrat atît sensul cît și interrelaționarea celor două versuri.

O altă modificare, de la ciornă la textul definitiv, reliefează intenția exploatării cît mai intense a unui simbolism al labialelor continue, mai ales surde (cf. Grammont: acestea ar exprima „un souffle mou et sans bruit ou accompagné d'un bruit extrêmement sourd”). În ciornă, III, 3 apărea:

*Et qu'un peuple muet d'**horribles** arraignées.*

Înlocuirea s-ar datora dorinței de a acumula aici cît mai mulți f:

*Et qu'un peuple muet d'**in Fâmes** arraignées*

Vient tendre ses Filets au Fond de nos cerveaux.

Ipoteza ar fi confirmată de faptul că, în cuplul de versuri ce urmează acestora, imaginea zgomotului rupînd

tăcerea este însoțită de o triplă combinație de labiale continue cu vibranta *r* (relevată încă în *ceRVeaux*):

IV,1: *Des cloches tout à coup sautent avec FuRie*

2: *Et lancent VeRs le ciel un aFFReux huRlement*

Fonemul *F* repetat astfel de 5 ori în cele 4 versuri citate (III, 3—4 și IV, 1—2) nu mai apare nicăieri în poezie, cu excepția, relevantă, a celor două figuri etimologice care legau III,4 și V,2 (*filets-défilent*) ca și pe cele ce îl leagă pe același III,4 de II,4: *au fond — plafond*. Toate celelalte cuvinte cu *f* care figurează în ciorne sau în ed. 1857 au fost înlocuite (1,4: *fait* → *verse*; V,2: *au fond* de → *dans*; V,3: *fuyant* → *vaincu*).

Cele patru complemente prepoziționate observate în strofele impare sînt strîns legate pe planul semantic:

I,2: *Sur l'esprit*

III,4: *au fond de nos cerveaux*;

V,2: *dans mon âme*;

V,4: *sur mon crâne*

În același timp, ele sînt interrelaționate complex prin jocul situării și sensului atît al cuvintelor subsidiare cît și al complementului. În ce privește sensul cuvintelor subsidiare și locul complementului în vers, cei doi termeni extremi ai seriei contrastează cu cei doi termeni medii: *sur* (în termeni extremi) vs. *au fond de* (în termeni medii), iar complementul se află la începutul primului emistih în termenii extremi (*Sur l'esprit...* și *Sur mon crâne* deschid versul) pe cînd în termenii medii se află la începutul celui de-al doilea emistih (*au fond de nos cerveaux* și *dans mon âme* urmează, în versul lor, imediat după cezura).

Pe de altă parte, sensul complementului și locul lui în strofă unesc cei doi termeni impari ai seriei și îi opun celor doi termeni pari:

l'esprit + âme (1 + 3)

vs.

cerveaux + crâne (2 + 4)

primul cuplu de complemente (1 + 3) aflîndu-se în versul 2, celălalt în versul 4 al strofelor respective.

Caracterul *spiritual* al primului cuplu (*esprit + âme*) și natura *concretă* a celui alt (*cerveaux + crâne*) se leagă de tendința manifestă de a aplica un complement de „ordin

abstract“ la un subiect indicînd „o ființă materială“ pentru a se evita combinarea complementelor cu subiecte de același ordin. Avem deci: *esprit* raportat la *ciel* (cer-concret) și *âme* raportat la *corbillards* (sicrie) în opoziție cu *cerveaux* la *peuple* (popor — abstract) și *crâne* la *Angoisse* (Neliniște!).

Dacă strofele impare au ca temă *pătrunderea, presiunea* de sus în jos, strofele pare răspund la mișcarea opresivă printr-o *creștere sacadată, dirijată de jos în sus*. În grupul impar, punctul de plecare e cerul (*Le ciel*, I,1); în grupul par e pămîntul (*La terre*, II,1). Această orientare diametral opusă e suficient descoperită prin confruntarea primelor strofe ale cuplurilor anterior și posterior:

- I, 1: *LE CIEL* (subiect)... *pèse* (predicat)
 2: *SUR L'ESPRIT*. (complement circumstanțial)
 3: *eT*
 4: *nous VERSE*.

- IV, 1: *Des cloches* (subiect)... *sautent* (predicat)
 2: *Et lancent VERS LE CIEL* (compl. circumstanțial)
 3: *Ainsi que DES ESPRITS* (subiect).

Deci în strofele impare *cerul* e cel ce acționează, opresînd *spiritul*. În strofele pare *spiritele* acționează împotriva *cerului*.

În II,1 (strofă pară) și III,2 (strofă impară) se află două metafore paralele

- 1 *un cachot humide* (o celulă umedă)
 și

- 2 *une vaste prison* (o vastă închisoare).

Metafora 1 aduce imaginea *Speranței* încercînd să zboare și lovindu-se în mișcarea ei, de jos în sus, de tavan: *se cognant la tête a des plafonds pourris*.

Metafora 2 repetă mișcarea opresivă prin dubla imagine a grătilor (*barreaux*) lăsate de ploaie (de sus în jos) și a plaselor (*filets*) întinse de păianjeni *au fond de nos cerveaux*. Figura etimologică realizată între II,4 și III,4 — *plafond/fond* — subliniază diferența de perspectivă dintre strofele vecine, prima pară, a doua impară.

În întreaga poezie se află doar două substantive concrete de gen animat, ambele în strofele vecine și opuse II

și III: cel din strofa impară — *les infâmes arraignées* — „pregătește o cursă”; cel din strofa pară — *une chauve-souris* — „încearcă să evadeze” (cf. mai direct spus în soluția abandonată a primei redactări: *Fuyant vers d'autres cieux*). Ambele motive zoomorfe folosesc consoane continue reiterate; am văzut, *supra*: *infâmes arraignées, filets, au fond*; în strofa II: *chauve-souris / s'en va*.

Microscopia continuă să scoată în evidență opozițiile la toate nivelurile între strofele impare și cele pare, apropiindu-ne tot mai mult de receptarea sensului integral al poeziei. Strofele impare sînt străbătute de ideea întinderii în spațiu și timp, idee *durativă* și *continuă*, manifestată intens la nivelul lexical și morfologic: *ennuis longs*, „orizontul îmbrățișînd tot cerul”, ploaia „*etalîndu-și urmele imense*”, închisoarea *vastă* (vs. strîmtoarea din *cachot humide* în strofa II) etc... Strofele pare conferă perifrazelor verbale mai curînd o valoare *incoativă* și *intermitentă*: liliacul „*s'en va battant les murs*” și „*se cognant la tête*”, spiritele „*încep să geamă*”. Aceeași valoare capătă adverbele din IV,1: *tout-à-coup* (indicînd, cf. Tesnière, un „*temps-point*”) cuplat cu verbul *sautent* (-sar), care indică prin excelență mișcarea intermitentă; iar verbul *lancent* (IV,2) e tocmai acela prin care Marouzeau exemplifică „o acțiune înfățișată ca fiind limitată la însuși stadiul ei inițial”.

Analiza sintactică vine și ea să confirme opoziția: strofele impare, cu o temă *extensivă*, se împart mai întîi în propoziții coordonate, în timp ce fiecare din strofele pare, cu finalitate semantică *ascendentă*, formează o hypotaxă etajată:

II. *Qu' l'Espérance, COMME une chauve-souris*
S'en va...

IV: *AINSI QUE des esprits*
Qui se mettent...

Ligamentul *comme* se află în ambele strofe anterioare (I și II) dar numai în strofa pară comparația eliptică („*comme le ferait une chauve-souris*”) face parte dintr-o dublă hypotaxă; de asemenea numai în strofele pare ligamentul are un accent emfatic, prin situarea lui în vers (cf. și princi-

piile expuse în legătură cu accentul silabic în *Lingvistică și poetică*):

II,2: *comme* — așezat la sfârșitul emistihului

IV,3: *ainsi que* — alcătuind primul trisilab al versului.

În prezentarea acestei microscopii evident că nu avem dreptul să trecem peste nici o verigă a lanțului desfășurat de Jakobson; sărim, totuși, multe, pentru că ne interesează direcția analizei sale și nu, în sine, validitatea întregii demonstrații, cu toate corelațiile ei. Subliniem astfel că, spre deosebire de canonul structuralist deja impus, Jakobson asociază poezia aleasă ca obiect de studiu cu alte poezii ale aceluiași autor, folosindu-le oarecum ca „limbaj-instrument” în decodare, dar bizuindu-se evident, pe o apropiere tematică. Sonetul *Le Couvercle* (Capacul) recapitulează „dicționarul” *Spleen*-ului IV. Omul, aflat pe pământ, „fie că micul său creier (*cerveau*) e activ sau molatic”, privește „cu un ochi tremurător” la cer, „acest zid de cavou ce-l sufocă, tavan... capac întunecat” (dăm traducerea literală; termenii dicționarului sînt evidenți: *terre-ciel*, *cerveau*, *mur*, *plafond*). Cele două atitudini față de firmament, aflate în *Spleen* prin opoziția dintre strofele impare și cele pare, sînt aici explicit caracterizate. *Le ciel* este arătat în același timp drept „*terreur du libertin*” și, invers „*espoir du fol ermite*”. Într-un alt sonet, care precedă *Spleen*-urile și se intitula inițial tot *Spleen*, apoi *La cloche fêlée*, imaginea clopotului „*au gosier vigoureux qui... jette fidèlement son cri religieux*” se află în netă opoziție cu *l'âme fêlée* a poetului: „vocea slăbită” a acestuia seamănă cu „*le râle épais d'un bléssé qu'on oublie... et qui se meurt sans bouger*”. Jakobson explică, poate oarecum prea simplu, că ura și disprețul pentru zgomotoasa chemare a clopotului îl fac pe poet să-l „reboteze”, în *Spleen*, „*un affreux hurlement*”, iar ființele ostile evocate în cele două strofe vecine sînt și ele însoțite de un epitet strict peiorativ: **infâmes arraignées**, **Angoisse atroce**, pe cînd cele două strofe anterioare erau ferite de asemenea adjective.

Consecințele „dihotomiei simetrice” sînt urmărite apoi în strofa centrală (III vs. I și V; vs. I—II și IV—V) și, în cele din urmă, în versurile interioare ale acestei strofe, deci în mediana întregii poezii (vs. 2—3 din strofa III =

= v. 10—11 ale poeziei, precedate și urmate de câte 9 versuri: 1—9 și 12—20). Aceste versuri anunță transformarea unei metafore (ploaia trasînd grățiile unei închisori cosmice) într-o alta (plasă întinsă de păianjeni în creierii noștri), subliniind, evident, opoziția determinantă. În întreaga poezie, numai aceste două versuri conțin câte un paroxiton în fiecare emistih. Astfel, prin tensiunea stabilită între profilul accentuat al versului și segmentarea sa, ele se detașează categoric de întregul lor context:

III, 2: *D'une vaste prison / imite les barreaux*

3: *Et qu'un peuple muet / d'infâmes arraignées*

b) **hipartiția sintactică a poeziei:**

primele 3 strofe, cu propoziții subordonate

vs.

ultimele 2 strofe, cu propoziții independente,
prima parte alcătuind, de fapt, o triplă protază.

Începutul părții a doua (cuplul IV—V) este marcat de întâlnirea a două accente la cezura.

Des cloches tout-à-COUP/SAUtent avec furie

ceea ce repetă fenomenul aflat numai în primul și ultimul vers al poeziei:

Quand le ciel bas et LOURD/PÈSE comme un couvercle
și

Sur mon crâne incliNE/PLANte son drapeau noir

Caracterul brusc al apodozei (tout-à-coup, deodată) e net exprimat și în structura fonică a strofei a IV-a prin ciocnirea a doi *t* la începutul și sfîrșitul catrenului:

IV,1: *Des cloches TouT-à-coup/sauTenT avec...*

IV,4: *Qui se meTTenT à geindre...*

Cele două părți, protaza și apodoza, atît de inegale ca întindere (3 vs.2) manifestă un surprinzător echilibru în repartizarea categoriilor gramaticale.

Astfel, atît protaza cît și apodoza cuprind câte 6 forme verbale personale (2 pentru fiecare strofă a protazei; 3 pentru fiecare strofă a apodozei).

Fiecare parte conține de 4 ori conjuncția *et*, iar numărul acesta nu s-a modificat de la ciornă pînă la redactarea definitivă, în ciuda variantelor succesive.

În schimb, un contrast apare deosebit de puternic între strofele limitrofe ale celor două părți:

— în strofa III, singurele substantive la plural sînt complemente (în număr de 5)

— în strofa IV, avem tot 5 forme plurale dar 3 sînt predicate și două subiecte.

Acest contrast relevă funcțiile singularului și ale pluralului în marcarea celor două părți printr-un raport de disimilaritate. Pluralul acoperă numai în apodoză categorii principale. În strofele IV—V el e reprezentat de 4 substantive (incluzînd 3 subiecte) și 4 verbe, pe cînd în strofele I—II toate subiectele și predicatele sînt la singular, iar pluralul substantivelor acoperă numai 9 părți secundare ale frazei.

Din punctul de vedere al semnificației pe care le capătă în poezie, toate substantivele-subiect ale protazei aparțin subclasei definite de Otto Jespersen ca *mass-words*, substantive „materiale” suficient pertinente, pe plan semantic, prin singularul lor: *cer*, *pămînt*, *ploaie*, *popor*. Aceste singulare fac loc, în apodoză, unor plurale ce indică o serie indefinită de unelte manufacturate („clopote”, „sicrie”) urmate, la rîndul lor, de singularul obligatoriu al subclasei „imateriale” a unor cuvinte cărora semantismul le impune un context excluzînd ideea de multiplicitate (de aici majusculele: *Espoir*, *Angoisse*). Așadar, poezia este dominată de două categorii de substantive fără plural.

Substantivele care funcționează ca subiecte principale (subiecte ale propozițiilor independente sau regente), în structura sintactică a fiecărei strofe, sînt cîte 4 pentru fiecare parte, în ciuda inegalității acestora ca întindere. Apar astfel 8 subiecte. Acestea se cuplează succesiv în 4 perechi (*cer-pămînt*; *ploaie-popor*; *clopote-sicrie*; *Speranță-Neliniște*) ai căror termeni sînt strîns interrelaționați sintactic, prin similaritate și contrast: între cei doi termeni ai fiecărei perechi găsim o identitate a numărului și o opoziție a genurilor [*le ciel-la terre*; *la pluie-un peuple*; *des cloches* (pl. fem.) — *corbillards* (pl. masc.); *L'Espoir* (sing. masc.) — *L'Angoisse* (sing. fem.)]. Între termenii fiecărui cuplu interrelaționarea se regăsește la diferite alte niveluri. Opoziția *Ciel-Terre* e tradițională și evidentă

fără să mai ceară un plus de subliniere la nivel fonematic sau morfologic. Între *Pluie* și *PeuPLe* se produce însă și o apropiere paronimică a doi termeni altfel reliefat diferențiați prin funcția lor în poezie: unul *propriu*, celălalt *figurat*. Cele două planuri sînt distinse, în chip sistematic, prin folosirea articolului *hotărît pentru termenul propriu* și a celui *nehotărît* pentru trop în întreaga poezie:

| | |
|-------------|------------------------------|
| le ciel | dar un couvercle |
| la terre | dar un cachot |
| l'Espérance | dar une chauve-souris |
| la pluie | dar une prison |

În perechea *Cloches-Corbillards* aliterația velarelor subliniază contiguitatea tradițională între sunetul clopotelor și convoiul funebru. Termenii perechii *L'Espoir* — *L'Angoisse*, marcați și de majusculă, sînt legați reciproc prin începutul lor vocalic (E—A) ca și prin asonanța dintre silabele lor ultime (*poir-goisse*). De altfel Jakobson constată că acești termeni constituie un cuplu frecvent la Baudelaire, cuvinte vecine fonic și antipode semantic (cf. *Angoisse et vif espoir* în *Le rêve d'un curieux*).

Procesul disimilator e urmărit, apoi, minuțios în repartiția genurilor și articolelor, în tratamentul numerelor ca și în structura rimelor.

Urmează, în cele din urmă, după atîta decupare, și stadiul de *agencement* la nivelul semnificației globale a poeziei (adică echivalentul a ceea ce un critic literar de „vocație” ar fi spus de la început și fără stringentă motivare).

Un prim lanț metaforic apare evident de la primul vers, prin cerul jos și greu, apăsînd ca un capac, vers ce stîrnește imediat asociația convențională cu mormîntul. Dar poezia dezvoltă un alt lanț metaforic, cu totul diferit, prin raportarea nu la *mormînt* ci la *închisoare*: „un cachot humide; cu „murs” (ziduri) și „plafonds” (tavane); „une vaste prison”, cu „barreaux” (gratii). „Dicționarul” aflat prin compararea poeziei analizate cu poezia *Le Couvercle* arată, însă, aceleași metafore raportate la *cer*, pentru a atribui zidul și tavanul „cavoului” cosmic ce îl sufocă pe om. În *Spleen*-ul analizat, abia în strofa finală aparenta

închisoare „se transformă în mormînt“ („se transforme en tombeau“ — remarcă Jakobson — este, de altfel, formula baudelairiană aflată în penultimul *Spleen* — „Je suis comme le roi d'un pays pluvieux“, versul 9).

Cînd locutorul, semnalat prin posesivele pers. I sing., se iese în strofa finală din *Spleen*, atunci simbolică funebru se suprapune peste aceea a închisorii.

Astfel, *dans mon âme* (V,2) Te-Deumul clopotelor, evocat în întreaga strofă IV, este reinterpretat ca un clopot de înmormîntare, urmat de defilarea înceată și tăcută a carelor mortuare. În strofa IV, clopotele își lansau urletul spre cer! În strofa V, convoiul funebru se desfășoară în sufletul meu. Jakobson citează trimiterea lui Baudelaire la Swedenborg; „dans le spirituel comme dans le naturel, tout est significatif, réciproque, converse, correspondant“*. Comentariul „critic“ al lingvistului urmează, de aici încolo, pertinent și cuminte: Spiritualul — sufletul locutorului — devine spațiul unui cortegiu funerar concret și multiplu. Eul, prezentat în interioritatea lui spirituală, apare materializat și pătruns din exterior: *Sur mon crâne incliné* („plecat“); în semn de resemnare sau de prăbușire dinaintea morții? — se întreabă analistul. *Craniul*, ca sinecdocă a capului, anticipează scheletul; pe cînd subiectul propoziției, *Angoisse* — substantiv abstract personificat — ține de sfera spiritualului (în opoziție cu *corbillards*). Dar acțiunea acestui subiect abstract („*plante*“, înfige), ca și instrumentul acesteia („*drapeau noir*“) sînt pe deplin concrete („steagul negru“ rămînînd, totuși, și emblema doliului). Astfel se păstrează reversibilitatea raportului dintre metafora mormîntului și aceea a închisorii cosmice: „înspăimîntătoarea viziune a funeraliilor mondiale în sufletul individului se contopește cu imaginea acestui individ dîndu-și sufletul în spaima lumii“.

* Jakobson nu indică de obicei sursa citatelor, la care apelează exact cît îi cere demonstrația. Citatul aici evocat e: „(Swedenborg.. nous avait déjà enseigné) que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant“ (*L'Art Romantique* XXII, 1, 2). E, de fapt, sensul faimos din poezia *Correspondances*.

De altfel, argumentarea continuă prin analiză. Strofa finală a poeziei, epilogul ei, este alcătuită din două propoziții marginale, amintite pînă acum, și dintr-o a treia propoziție, intercalată între ele:

1 { *Et de longs corbillards, sans tambours ni musique*
 Défilent lentement dans mon âme; [...]

3 { [...] *et l'Angoisse atroce, despotique,*
 Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir

Parantezele drepte indică locul celei de-a doua propoziții:

2 { *L'Espoir*
 Vaincu, pleure...

Această propoziție răspunde catrenului II, adică celei de-a doua dintre cele trei propoziții coordonate ce compun protaza primei fraze a poeziei:

Quand la terre est changée en un cachot humide
Où l'Espérance, comme une chauve-souris
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris.

Propoziția 2 din „Epilog” descrie deci soarta speranței (Espérance cf. II,2; *Espoir* cf. V,2) care, „învinsă, se îngroapă în sînul universului după ce a eșuat tragic în zadarnica încercare de a izbi bolta cerească cu aripa ei timidă, lipsită de îndrăzneală”. Această propoziție, lipsită, ca și strofa II, de orice raportare la pers. I, e condusă numai de conceptul abstract și impersonal al speranței, iar abstracția universalizată a acestui cuvînt separa fundamental cele două propoziții marginale cu dublul lor aspect — spiritual și natural — al eului. Analiza sintactică sprijină strălucit demonstrația:

Propoziția în cauză se detașează de propoziția introspectivă ce o precedă printr-o *asindetă* (;). Dimpotrivă, aceasta începuse printr-un *Et* (V,1) care formează o „joncțiune anaforică” între cele două fraze independente ce se succed. În plus, prezența prepoziției *înaintea* primei propoziții a strofei a V-a și absența ei *după aceasta* unesc strîns ter-

menii perechii *cloches-corbillards* (IV, 1—4 și V, 1—2) și îi separă de perechea următoare *Espoir-Angoisse*.

Astfel, o simetrie în oglindă relaționează cele 3 propoziții coordonate ale strofei finale cu cele 3 propoziții care alcătuiesc protaza:

- { Protaza, prop. 1: *Sur l'esprit*
- { Strofa V, prop. 1: *dans mon âme*
- { Protaza prop. 2: *l'Esperance*
- { Strofa V, prop. 2: *l'Espoir*
- { Protaza, prop. 3: *vient tendre ses filets au fond de nos*
cerveaux
- { Strofa V, prop. 3: *sur mon crâne incliné plante son*
drapeau noir.

Aceste două trinoame sînt despărțite între ele prin strofa IV, perioada inițială a apodozei.

Diviziunile textului, „perfect nete atît din punct de vedere gramatical cît și din acela al raporturilor semantice între diferitele părți ale poeziei scot în evidență un număr de principii de compoziție” care sporesc semnificația strofei-epilog. Aceasta devine „echivalentul întregului quator anterior”. Dezgustul de viață sau respingerea existenței, implicate în titlu (*spleen*), și-au găsit deznodămîntul în tropii funerari ai strofei finale, în care *les longs ennuis* s-au metamorfozat în *longs corbillards* populînd *mon âme* iar *le jour noir* se schimbă într-un *drapeau noir* pe care angoasa mortală îl înfige *sur mon crâne*.

În fine, Jakobson face aici, pentru prima dată, și o aplicație a anagramelor lui Saussure (de fapt „anafonii”): fonemele unui *cuvînt-temă* ar fi releurile obligatorii (cel puțin în poezia clasică latină) pentru lanțul sonor al discursului poetic. Cuvîntul *Spleen*, care e titlul poeziei acesteia și al altora, *nu apare deloc în text*. Dar, crede Jakobson, poezia analizată „anagramatizează” progresiv acest titlu, ca pe un *cuvînt temă*. E vorba, mai ales, de repetarea diftongilor *sp* și *pl* (sau, schimbînd lichida, trifonul *spr* și diftongul *pr*):

eSPRit, PPlus, eSPerance, PLafonds, PLluie, PRison, peuPLe, eSPoir, PLeure, desPotique. Iar ultimul vers ar schița chiar o anagramă a întregii vocabule:

Sur mon crâne incLINé PLante son draPeau Noir.

Jakobson vede aici, după expresia lui Saussure, „la fureur du jeu phonique” care în nici un caz nu-i era străină poetului ce a socotit scriitura „o operație magică” „vrăjitorie evocatoare”, ideal al „arabescului”.

Chiar dacă această „furie a jocului fonic” nu e deloc străină nici lui Jakobson, e de recunoscut că acest lingvist-poetician se apleacă pasionat peste individualitatea unei poezii și a unui poet, descriind-o prin analiza structurală epuizantă (tinzând spre exhaustivitate). O asemenea analiză intră indiscutabil în domeniul unei poetici a individualului, fie și reconstituită cu ajutorul unui model al poeticii universale, dar nu doar pentru ilustrarea sau definirea acesteia. Jakobson, prin practica analizei, e aliatul criticii literare nu al neo-retoricii, el dă variabilelor, în poezie, ce e al variabilelor și nu le folosește numai pentru a trece dincolo de ele, la constantele unui limbaj poetic în general.

Fără a anticipa, azi, concluziile unei dezbateri, încă în curs, cu privire la raporturile structuralismului cu critica literară, am sugera câteva puncte de vedere principiale:

Structuralismul ca „sistem filozofic” nu intră în vederile noastre; în ce ne privește, îl vedem inclus în materialismul dialectic care afirmă unitatea lumii evident prin interrelaționarea diverselor niveluri și în interiorul fiecăruia. Noi am privit funcția metodologică a structuralismului, aplicabilă literaturii după modelul practicii lingvistice. În privința aceasta, sîntem împotriva oricărui transfer mecanic. După cum desueta „biologizare” a științei literaturii o respingem pentru că e inadecvată obiectului ei specific, și nu pentru că e „desuetă”, respingem orice calc „neo-retoric” după lingvistică, deși e „modern”, din același considerent fundamental. Desigur, însăși asimilarea literaturii cu o ființă biologică e mai evident eronată decît reducerea literaturii la ființa ei lingvistică, astfel încît putem spune cu certitudine că bio-

logizarea e o eroare pe câtă vreme confundarea poeziei cu o metodologie de tip lingvistic este mai ales insuficientă.

Dar, acceptând revelațiile metodologice ale structurismului lingvistic, ne rămîne o opțiune necesară: vom tinde, pe urmele lui Hjelmslev și ale neo-retoricienilor, numai spre *modelarea* literaturii sau vom căuta foloasele analizei structurale pentru înțelegerea, deopotrivă, a individualității ireductibile, a fiecărui autor, a fiecărei opere? Evident, teoria literaturii are fundamental de cîștigat prin modelare, în încercarea ei de a defini sistemul literar și „literaritatea”. Dar critica literară propriu-zisă, aplicată la *variable*, la *proces*, și nevoită să *judece*? Răspunsul îl putem afla, credem, mai ales exersîndu-ne în analize la obiect, de tipul aceleia citate din Jakobson, pentru a putea merge mai departe. În primul rînd, pentru a despărți munca noastră de laborator de rezultatele ei, comunicabile publicului: critica literară ori va rămîne cum a întemeiat-o tradiția ei umanistă ori va dispărea; în nici un caz nu poate fi *înlocuită* de analiza de tip structural pe care o vedem *anticipînd-o*, *justificînd-o*, dar nu luîndu-i locul. În al doilea rînd, analiza structurală trebuie să ne poată oferi *criterii de judecată*. Un asemenea criteriu ar fi acela al echivalării judecării de existență cu aceea de valoare din momentul în care *dovedirea structurii e o calitate decisivă*. Dar nu orice structură este artistică. Probabil vom putea, cîndva, realizînd o sinteză, să dovedim structural valoarea unei opere prin *originalitatea* ei, adică prin unicitatea ei ireductibilă și, tocmai prin aceasta, *nouă*, modificînd literatura anterioară ei. O asemenea originalitate am putea-o verifica prin aflarea unei „solidarități dintre forma conținutului și forma expresiei” înțeleasă ca solidaritate a unei viziuni personale asupra lumii realizată printr-o expresie personală. Ceea ce nu ne duce prea departe de ceea ce știam de mult și ne întoarce la tradiția umanistă consacrată. *Originalitatea* se cere confruntată sincronie și diacronic, presupune raportarea operei judecate la o exterioritate, fie aceasta numai exterioritatea sistemului literar ce o precedă. Un plan referențial direct extrinsec ni se pare, însă, de asemenea obligatoriu pentru a înțelege *formarea unei substanțe* (de conținut și expresie).

Cu echilibru dialectic, sîntem convinși că ne vom asuma creator lecția structuralismului, depășind criza unei soluții de continuitate și reluînd firul mării istorii a criticii literare — această istorie care este, și ea, nu doar a unor sisteme și metode, ci și a unor personalități ireductibile.

Opiniile acestea sînt, evident, ale unui intelectual care nu respinge aprioric nimic și încearcă să meargă în pas cu știința modernă, dar nu se desparte, și nu se poate despărți de formația sa umanistă. Va veni vremea cînd vom ști cu toții să șofăm, să pilotăm, să umblăm la automate sigure care ne vor duce exact unde ne-am programat să mergem. Poate picioarele ne vor deveni inutile și se vor transforma într-un apendice, ca semn al unui atavism. Dar nimeni nu ne poate împiedica, deocamdată, să batem cu piciorul cărările munților, cu bucuria străveche a descoperirii sensibile și chiar a rătăcirilor printr-un necunoscut, convinși că, pînă la urmă, tot vom ieși la drumul bun, eventual ajutîndu-ne de o bătrînă și elementară busolă, dar mai ales de simțuri și credințe pe care nu ni le programăm.

Note

-
- ¹ Cf. *Reading in Russian Poetics*, în „Michigan Slavic Materials“, 1962 și *Théorie de la littérature*, ed. de Tzvetan Todorov, Paris, 1965
 - ² Cf. *Travaux du cercle linguistique de Prague*, I, 1929; republicate recent în „Change“ nr. 4, 1970. O traducere italiană a apărut în 1968: *Il circolo linguistico di Praga. Le tesi del' 29*, Milano.
 - ³ Cf. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, 1964
 - ⁴ Cf. „Change“, nr. 6, Jacques Roubaud, *Quelques thèses sur la Poétique* (note prezentate la Cercul Polivanov din mai-iunie 1969); 2.4.: „literatura vorbește despre limbaj. Literatura nu vorbește despre altceva, nu spune ce spune, decât vorbind despre limbaj“. Dar autorul nu se referă la Hjelmslev ci preia o idee din John Thompson, *Linguistic structure and the poetic line*, comunicare prezentată la Primul congres de poetică (1960) și tradusă în același număr al revistei
 - ⁵ Pentru o grupare de cercetări literare oarecum în spiritul hjelmslevian, la școala din Copenhaga, vezi „Orbis Litterarium“, 2, 1958
 - ⁶ În „Orbis Litterarium“, 2, 1958
 - ⁷ În „Orbis Litterarium“, 2, 1958
 - ⁸ Harris, Z.S., *Methods in structural linguistics*, Chicago, 1951; dar Chomsky se referă mai ales la studii din periodice, despre „Discours analysis“, „Distributional structure“ și mai ales, „Concurrence and transformations in linguistic structure“, publicate între 1952 și 1957; Goodman, N., *The structure of appearance*, Cambridge, 1951; Quine, W.V., *From a logical point of view*, Cambridge, 1953; M. Halle va fi coautor cu Chomsky însuși, pentru *The Sound pattern of English*; Y. Bar-Hillel s-a ocupat din 1950 de sintaxa logică și semantică și de structura frazelor etc...

- ⁹ Cf. C h e r r y, Collin, *On Human communication*, 1957; S h a m m o n, C.E., și W a r e r, W. *The mathematical theory of communication*, 1949
- ¹⁰ B i e r w i s c h, Manfred, *Poetik u. Lingvistik*, în culegerea „Mathematik und Dichtung“, München, 1967
- ¹¹ B e z z e l, Chris, *Some problems of a grammar of modern german poetry*, în „Foundations of Languages“, 3, 1967
- ¹² Cf. Volumul *Poetics, Poetyka, Ποαιμικα*, Warszawa, 1961
- ¹³ J a k o b s o n, Roman, *Lingvistică și poetică*, trad. rom., în „Probleme de stilistică“, București, 1964. Studiul reprezintă concluziile lui Jakobson la dezbaterile de la Bloomington. Versiunea franceză, reluată în alte limbi: *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963. Pentru o discuție privind teoria literaturii și nu critica literară, s-ar cuveni, evident, confruntarea lui Jakobson cu întreaga desfășurare reflectată în *Style in Language*, ed. by T.A. Sebeok, *A collection of Essays from a conference of Critics, Linguists and Psychologists, held at Indiana, Univ., april 17—19, 1958*, Cambridge Mass, 1959.
- În culegerea „Probleme de stilistică“, cititorul român găsește și comunicarea lui S a p o r t a, *The applications of linguistics to the study of poetic language*. În volumul editat de Sebeok: I. A. R i c h a r d s, *Poetic Process and Literary Analysis*; S t a n k i e w i c z, E., *Linguistic and the Study of Poetic Language*; W o e g o l i n, F., *Casual and Noncasual Utterances within Unified Structures*; H y m e s D e l l, *Phonological aspects of style. Some english sonnets*; C h a t m a n S e y m o u r, *Comparing Metrical Styles*; W e l l s R u l o n, *Nominal and verbal style*; S e b e o k T.A., *Decoding a text: levels and aspects in a Cheremis sonnet*; O s g o o d, Charles E., *Some Effects of motivation on style of Encoding etc.* Pentru o privire de ansamblu asupra volumului vezi studiul, cuprins de asemenea în culegerea citată, R i f f a t e r r e, M., *Încercări de definire lingvistică a stilului* (în orig. 1961).

Résumé

Présenter les rapports entre le structuralisme et la critique littéraire c'est, avant tout, *informer*. Le structuralisme que nous avons en vue, fondé en priorité sur la linguistique, est un concept aussi rigoureux dans son fondement que diversifié dans les connotations de son application. En considérant le repère de la théorie linguistique (surtout Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Chomsky) comme opérationnellement valable, nous avons procédé à une confrontation avec le spécifique de la littérature en tant qu'objet des opérations de type structuraliste (ou des divers types d'opérations structurales). Sur le plan référentiel ont été invoquées par conséquence les expériences théoriques et méthodologiques enregistrées historiquement, depuis les „formalistes russes” et le cercle de Prague jusqu'aux récents ouvrages des groupes français de „Communications”, de „Tel Quel” du „Cercle Polivanov” et aux recherches de poétique de l'école soviétique de Tartu etc... Dans ce sens on a mis en évidence les perspectives d'une poétique structurale fondée sur l'action inter-relationnaire dialectique de l'œuvre considérée comme un tout, sur la possibilité d'établir un modèle génératif, sur les critères de la „littérarité”, sur la définition du caractère littéraire ou non—littéraire du discours etc... Nos conclusions essaient de peser d'une manière équilibrée les perspectives d'un structuralisme littéraire. Elles sont optimistes à l'égard d'une „théorie de la littérature” mais sceptiques quant à la critique littéraire que nous voyons attachée à la valeur de l'œuvre comme création unique, à son statut de variable rapportable mais non pas réductible à un système de constantes. La présentation ample et critique d'une microscopie réalisée par Jakobson poursuit — dans ce contexte — moins l'intention d'illustrer que de réaliser une ouverture vers une discussion nécessaire en connection avec les contributions et les limites d'une méthode analytique.

Summary

To present the relations between structuralism and literary criticism means, above all, *to inform*. The structuralism we have had in view — priority given to the linguistic one — is a concept as rigorous in its substantiation as it is diversified in the connotations of its application. Considering the guide mark of the linguistic theory (especially Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Chomsky) operationally valid, we have proceeded to a confronting with the specific of literature as the object of operations of the structuralist type (or of varied types of structural operations). Consequently, on the referential level the theoretical and methodological experiences noted and registered historically have been invoked, beginning with the "Russian formalists" and "the school Prague" and up to the recent works of the French groups belonging to the "Communications", "Tel Quel" or the "Polivanov Circle" and further, to the research in poetics of the Soviet school of Tartu, etc. In this sense the prospects are emphasized of a structural poetics based on the dialectical interrelationship of the work as a whole, on the possibility of establishing a generative model, on the possibility of the criteria of "literarity," of defining the literary or unliterary character of discourse, etc. Our conclusions make the attempt to weigh in a balanced manner the prospects of a "literary structuralism." They are optimistic concerning a "theory of literature" but sceptical as to a literary criticism we see tied to value as unique of its kind, tied to its status as a variable relative but not reducible to a system of constant values. The ample and critical presentation of a "microscopy" realized by Jakobson, does not aim, in this context, so much at an illustration than rather at an opening towards the necessary debate of the contributions and limits of an analytical method.

Literatura
în perspectivă
semiotică

ALEXANDRU SINCU

LINGVISTICĂ ȘI SEMIOTICĂ

Dacă posibilitatea unei discipline autonome care să studieze semnele și dinamica sistemelor de semne în viața societății a fost rodul cercetărilor independente și relativ sincrone ale logicianului Charles Sanders Peirce (1839—1914) și ale lingvistului Ferdinand de Saussure (1857—1913), încă din antichitatea elină se observase o trăsătură fundamentală a oricărui semn și, implicit, a oricărui act de comunicare: relația necesară între două planuri neomogene. Alcătuirea semnului (*sêmeion*) presupune un *sêmeionon* (semnificant) sensibil (*aisthêton*) și un *sêmzinomenon* (semnificat) inteligibil (*noêton*). În evul mediu, Augustin calchia în latină termenii *signans* și *signatum* ce constituie un *signum*.

În 1868, Peirce publică în „Actele Academiei Americane de Arte și Știință” un articol, *Despre o nouă listă a categoriilor*, în care definește logica drept doctrină a condițiilor formale ale adevărului simbolurilor, adică ale referenței simbolurilor la obiecte. Patruzeci de ani mai târziu, va recunoaște că stabilirea referenței generale a simbolurilor la obiecte trebuie însoțită de cercetări asupra tuturor caracteristicilor simbolurilor și celorlalte tipuri de semne. Prin urmare, observarea referenței simbolurilor ar fi trebuit implicată în teoria generală a semnelor, disciplină căreia îi va spune *semeiotică*, după numele pe care John Locke îl dăduse unei proiectate științe a semnelor și semnificațiilor. La temelia acestei „algebre universale a relațiilor”, ale cărei principii fundamentale sînt expuse într-un articol din 1906 (*Prolegomena to an Apology for Pragmatism*), vor fi așezate, mai întîi, două tipuri de

raporturi: similaritatea și contiguitatea. Ele corespund semnelor *iconice* și, respectiv, celor *indexale* și *simbolice*.

În fapt, pentru Peirce, fiecare semn se manifestă în sînul unei triple relații, așa cum vor considera, după el, C. K. Ogden și I. A. Richards în cunoscută carte ce studiază influența limbajului asupra gîndirii, *The Meaning of Meaning* (1923). Într-o scrisoare către Victoria Welby [1], Peirce definește astfel: „Semn este orice lucru determinat de un Obiect și care, la rîndul lui, determină în conștiință o idee, astfel încît această din urmă determinare, pe care o denumesc *Interpretant* al semnului, este mediată de Obiect. Așadar, un semn întreține o relație triadică cu Obiectul și Interpretantul său. Este, însă, necesar să se distingă Obiectul nemijlocit, adică Obiectul reprezentat printr-un semn, de Obiectul Dinamic, adică de cel care este cu adevărat eficient, dar a cărui prezență e mijlocită. E necesar, de asemenea, să se deosebească *Interpretantul Nemijlocit*, adică Interpretantul reprezentat, sau semnificat în semn, de *Interpretantul Dinamic*, adică de efectul pe care semnul îl produce în fapt asupra minții, iar ambii trebuie deosebiți de *Interpretantul normal*, adică de efectul pe care Semnul l-ar putea produce asupra conștiinței după o suficientă dezvoltare a gîndirii“. Pentru Ogden și Richards, mai sus citați, o *situație semiotică* este caracterizată de un triunghi al relațiilor din care fac parte un *simbol*, o *referență* (raportare) și un *referent*, în vreme ce la Charles Morris, a cărui orientare este predominant comportamentistă, *procesul semnului* este o relație cu cinci termeni: *semne* care declanșează în *interpreți* dispoziția de a reacționa într-un anume mod (*interpretant*) la un anume obiect (*semnificație*) într-un *context* dat [2]. Reținem, pentru cele ce urmează, în mod deosebit posibilă distincție dintre referent (obiect exterior) și referență (interpretant), ca și corelarea necesară a semnelor cu un interpret în actul semiotic.

Semnele iconice sînt fie *imagini*, semne în care similaritatea dintre 'calitățile materiale' (signans) și 'interpretantul imediat' (signatum) privește simple trăsături exterioare, fie *diagrame*, reprezentări în care predomină relații devenite inteligibile în urma utilizării unor convenții.

Curba creșterii sau scăderii numărului cititorilor de poezie ar fi un astfel de *icon diagramatic*, în vreme ce fotografia este *icon imagistic*. O curioasă diagramă a gustului literar din Franța clasicistă o păstrăm de la Fontenelle; este de înțeles că Harta Imperiului Poeziei pe care o publică în 1696 e, mai degrabă, un icon al propriului gust, o diagramă subiectivă, spre deosebire de hărțile obiective, alcătuite după toate regulile topometriei și cartografiei. „Iconicitatea este, astfel, o chestiune de grad” [3].

Semnele indexale operează cu contiguitate de fapt între *signans* și *signatum*; buzduganul care bate în porțile castelului, le deschide și sare în cui, este, în basm, un index al sosirii zmeului. Romanele lui Arthur Conan Doyle transformă indexurile în personaje principale; doctorul Watson nu joacă decât un rol de justificare a explicitării *actelor semiotice* realizate de Sherlock Holmes prin decodarea semnificației indexurilor ce trimit către vinovat. Pentru Watson, o pată de noroi sau o batistă sînt obiecte oarecare; pentru Holmes ele sînt semnificanți. Diferența dintre Holmes și Watson este cea dintre un *insider* înzestrat cu *competență semiotică* și un *outsider*.

În fine, semnele simbolice operează cu contiguitate instituită între *signans* și *signatum*. Ele se deosebesc de primele două tipuri prin caracterul *nemotivat*, arbitrar: „Calitățile materiale” sînt corelate cu „interpretantul imediat” printr-o regulă ce trebuie cunoscută pentru a putea utiliza simbolurile într-un act de comunicare. Ca să lucrezi cu π trebuie să știi că reprezintă 3,14 ...

După Peirce, diferența dintre cele trei clase fundamentale de semne nu este decât una de poziție în sînul unei ierarhii cu totul relative. De aceea vorbește, de pildă, de iconi pentru care asemănarea este asistată de reguli convenționale, cum ar fi perspectiva în pictură [4]. El dezvoltă nemăsurat tipologia semnelor, ajungînd la nu mai puțin de 66 de clase distincte [5]. Gînditorul american așază semnul la baza întregului univers. Pentru el orice este — sau poate să devină — semn; însuși omul este un semn. Dacă pentru Protagoras omul era măsura tuturor lucrurilor, la Peirce ea este semnul. El transformă lumea într-un cosmotice sistem de semne. Realitatea n-ar putea

să fie uman apropiată de om decît în măsura în care se transformă în semn, capătă o semnificație. Această poziție este destul de sensibil apropiată de gîndirea marxistă, de care Peirce a fost, fără îndoială, străin. În *Manuscrisele economico-filozofice* din 1844, Marx scrie că omul se dedublează efectiv prin muncă și, astfel, se contemplă pe sine însuși în lumea creată de el; obiectul omului nu poate să fie decît confirmare a forței uneia dintre capacitățile sale esențiale. Introducerea verigii muncii, a praxisului social între om și realitatea transformată astfel în sistem de semne care îl reproduc, este o evidență din punctul nostru de vedere. Prin praxis sînt umanizate înseși obiectele corelative instinctului; dacă gastronomia și jocul erotic pot fi gîndite ca sisteme de semne, este pentru că reprezintă socializări ale instinctelor. Legătura insolubilă dintre semne și praxisul social asigură demersului semiotic orientare materialistă.

Ceea ce i s-ar putea reproșa lui Peirce nu ar fi faptul că a văzut în realitate un sistem unic în sînul căruia semnele își capătă semnificație prin reciproce orientări [6], ci că nu a desemnat diferențe între diferitele sisteme de semne corelate între ele, altele decît ale coordonatelor esențiale ale semnelor. Dacă este acceptabilă ecuația stabilită de el *inteligibil = convertibil*, translarea trebuie să se facă, în cîmp științific sau empiric, dintr-un sistem în altul, de pildă din cel teoretic în cel practic. Înseamnă că gîndirii saussuriene începe de aici. Dacă la Peirce „limba este pretutindeni și nicăieri” [7], Saussure pornește de la necesitatea cunoașterii limbii și a delimitării și auto-definirii lingvisticii, pentru a se putea deschide ulterior în *semiologie*, cum numește în *Cursul de lingvistică generală* știința care va trebui „să studieze viața semnelor în sînul vieții sociale” [8]. Pentru el limba nu este decît un sistem, e drept, cel mai important, alături de alfabetul surdомуților, de riturile simbolice, de formele de politețe etc.

Distincțiile fundamentale pe care le operează Saussure în limbă sînt: între *semnificat* și *semnificant*, adăugînd, în ciuda unor erori de ordin psihologic săvîrșite în definirea celor două planuri, faptul deosebit de însemnat că *semnul este produsul relației lor*, o biunivocitate analoagă func-

ției matematice, așa cum va sublinia mai târziu danezul Louis Hjelmslev în *Preliminarii la o teorie a limbii*, unde este rafinat și celălalt raport fundamental stabilit de Saussure între limbă, înțeleasă ca sistem de opoziții ce constituie un tezaur socializat, și vorbire, actul individual de selecție și valorizare a limbii; în fine, a treia dihotomie saussuriană, sincronia opusă diacroniei, este o excelentă unealtă pentru analizele ansamblurilor supuse devenirii. Hjelmslev va numi semnificantul *plan al expresiei*, iar semnificatul *plan al conținutului*, demonstrând că fiecare dintre ele prezintă o formă și o substanță. Fiecare limbă, spune el, trasează linii de demarcație proprii atât în substanța sonoră, constituindu-și un inventar fonematic, cât și în substanța realității. „În galeză 'verdele' e desemnat prin *gwyrdd* sau *glas*, 'albastrul' prin *glas*, 'cenușiu' prin *glas* sau *llwyd*. Prin urmare, porțiunea din spectru acoperită de cuvântul englezesc *green* e intersectată de o linie care face ca un fragment din această porțiune să intre în porțiunea 'albastrului'” [9]. Dihotomia limbă-vorbire devine la Hjelmslev raport între schema semiotică și uzul semiotic; schema este divizată, la rîndul ei, într-un ansamblu de corelații paradigmactice numit sistem (raporturi de alegere — sau-sau) și un altul al relațiilor sintagmatice, numit proces (raporturi de alăturare — și-și). Uzul este manifestarea schemei într-o substanță [10]. Într-un sistem diferit de cel lingvistic, cum este al modei, descris de Roland Barthes în *Système de la mode*, garderoba este un întreg paradigmatic, posibilitățile de îmbinare a pieselor constituie o sintagmatică, în vreme ce alegerea efectivă a unor combinații este uzul vestimentar. Mai simplă, deci cu posibilități de aplicare la sisteme dintre cele mai felurite, este terminologia împrumutată de Roman Jakobson de la teoria informației, care deosebește codul de mesajul în care se manifestă [11].

Cît despre opoziția dintre sincronie și diacronie, nu trebuie să se confunde cu cea dintre static și dinamic. Roman Jakobson [12] atrage atenția asupra acestei posibile confuzii, afirmînd că o cercetare a trăsăturilor imuabile dintr-o limbă în ultimele sute de ani este, totodată, o problemă de statică și de diacronie, în vreme ce succesiunea dinamică

dintr-un text este sincronică din punctul de vedere al sistemului.

Amintitele opoziții, cât și perspectiva mai generală ce poate fi dedusă de aici, și anume că numai relațiile sistemului sînt cele care acordă elementelor (relatelor) o configurație specifică, au clădit temelia gîndirii structurale.

Conform acestei orientări teoretice, a cărei necesitate nu poate fi ocolită de semiotician, „obiectul analizat, cât și părțile lui componente, există ca atare numai în virtutea raporturilor de dependență care le leagă; obiectul în totalitatea lui poate fi definit numai ca o sumă a acestor raporturi, iar fiecare dintre părțile lui poate fi definită numai cu ajutorul raporturilor care o leagă de celelalte părți coordonate, apoi de întreg, de părțile în care poate fi descompus întregul în faza imediat următoare a analizei și, în sfîrșit, de suma raporturilor prin care aceste părți, stabilite în faza imediat următoare, se leagă între ele. Odată ce am înțeles acest lucru — observă Hjelmslev —, 'obiectele' din concepția naiv-realistă devin pentru noi simple rețele în care se împletesc și se intersectează raporturi de dependență" [13].

În practică, structuralismul lingvistic s-a aplecat prioritar asupra primului termen al opozițiilor: se consideră limba în dauna vorbirii, perspectiva aleasă a fost a manifestării sincronice, ba chiar, în școala americană de orientare bloomfieldiană, obiectul cercetării s-a limitat la semnificant și s-a omis *funcția-semn* care îl corelează cu semnificatul. Explicația pare a fi următoarea: cercetarea lingvistică a efectuat prime defrișări ale domeniului mult mai vast al semioticii; or, parte integrantă a noii discipline la baza căreia se situa, lingvistica nu avea cum să se definească și să se delimiteze, cum prevăzuse Saussure, decît în perspectivă semiotică. Astfel, semiotica, ridicată pe teoriile limbii, poate resuscita studiul lingvistic. Fundată pe axiomatizarea practicilor semnificante, semiotica recunoaște utilitatea unor explicații de tip structuralist [14]. În același timp, este datoare, utilizînd instrumentele rafinate și verificate de structuralism, să se delimiteze de acesta. Plecînd de la modelarea sistemelor de semne, operație structurală, semiotica modelează funcționarea

socială a *practicilor semiotice*. Vom spune că structuralismul este orientat spre *etiologic*, spre domeniul cauzalităților semiotice, deci spre coduri, pe când semiologia este *semeiologică*, orientată spre funcționarea mesajelor în actele semiotice, spre modul de producere a comunicării într-un sistem de semne.

Operațiile structurale sînt analoage celor prin care chimia modernă a descoperit în infinitele varietăți de parfumi combinații a numai cinci elemente — oxigen, carbon, hidrogen, sulf și azot —, pe cînd cele semiotice ar fi interesate de modul în care diferite parfumi se relaționează între ele în sisteme sau subsisteme, cum se integrează, de pildă, ca subsistem în sistemul modei, cum capătă sens; cercetează, așadar, articulațiile lor reciproce, pentru că nici un sens nu poate fi surprins dacă nu este articulat [15].

În același timp, semiotica descrie și vecinătățile diferitelor sisteme de semne, pentru a urmări transformările sensului, adică individualizarea semnificației în urma convertirilor multiple impuse de praxisul social. Reamintim că una dintre cele mai fructuoase teze ale lui Peirce afirmă că sensul unui semn este un alt semn prin care acesta ar putea să fie tradus [16]. Dacă numai practica socială transformă planurile sensibile în semnificanți pe care îi investește cu semnificații ce sînt rodul umanizării lumii, problematica sensului, astfel pusă, permite studierea structurilor semiotice independent de referenții lor și descoperirea relațiilor semnificante chiar în sînul complexelor de semne [17], înlesnire deosebit de importantă cînd e vorba să fie considerate sisteme ce prezintă o mare distanță față de referenți, sau sisteme în care raportul contextual nu poate să fie pus decît într-un mod cu totul indirect. Într-un sens mai general am spune că inteligibilitatea este atributul ce definește unui obiect capacitatea de a selecta o relație. Semioticianul este, prin urmare, interesat în elaborarea unor *tehnici de transpoziție* care să permită efectuarea artificială, dar corectă, a transcodajelor [18]. Semiotica se făurește aplicînd modele lingvistice la obiecte translingvistice percepute ca sisteme de semnificație, creîndu-și modele și instrumente de lucru proprii,

care sondează procesele de actualizare orientată spre o substanță a *schemei unui sistem*, modelată anterior de cercetarea structurală. Astfel sensul, obiect esențial al semioticianului, se identifică cu acest proces [19].

Semiotica nu își propune să studieze procesele mentale ale semnificării, ci convențiile comunicării. Nu pot să fie epuizate printr-o astfel de cercetare toate aspectele comunicării literare, dar se defrișează terenul unor ulterioare perspective sociologice și psihologice, eșafodate pe cunoașterea trăsăturilor particulare ale obiectului specific, pentru eliminarea intersecțiilor derutante.

SEMIOTICĂ ȘI LITERATURĂ

Într-un articol din 1939 [20], Charles Morris afirma că opera de artă este semn, deci estetica ar fi, ca și lingvistica, parte a semioticii, și că, în fine, semnul estetic ar putea fi deosebit de alte tipuri de semne prin aplicarea concomitentă a conceptelor semiotice și axiologice. După Richard Rudner și Kingsley Price, citați de Morris [21], opera de artă nu ar avea caracter semiotic. Mai moderați, Abraham Kaplan și Charles Stevenson consideră că, în vreme ce semnele apar în artele figurative, operele de artă non-figurativă, cum ar fi pictura abstractă și muzica, nu pot fi considerate semne. După opinia lor, semiotica ar fi ori lipsită de relevanță pentru estetică, ori, în cel mai bun caz, utilă pentru analiza și înțelegerea semnelor ce apar în artele figurative [22], [23], [24], [25]. Dacă opera de artă ar fi semn, ar trebui „să se refere” la ceva din afara ei și, prin urmare, n-ar mai putea fi semiotic distinsă de un tratat științific. Morris [26] crede că un semn „trebuie într-adevăr să semnifice ceva... să aibă semnificație, dar nu și să *denote*. Un centaur desenat semnifică un anume fel de animal, iar acest semn se poate considera fără să existe centauri ...; 'a fi semn' este o expresie vagă. Ea poate să includă sau nu cerința de a face 'o referire la ceva' (*making a statement about*). Desenul unui centaur nu 'asertează' centauri ... În orice caz, desenul poate să semnifice (și în acest sens poate să fie un semn) fără să

denote nimic. Cred că se poate susține, adaugă Morris, că cel puțin unele opere nefigurative semnifică și sînt semne în sensul în care desenul unui centaur este un semn". Caracterul de ficțiune și cel axiologic nu pot, așadar, să împiedice studiul semiotic al artei, dimpotrivă, ele adaugă noi dimensiuni lumii semnelor. Opera de artă literară ocupă, din acest punct de vedere, un loc privilegiat, deoarece semnele care o vehiculează și o constituie sînt incluse și în afara poeziei în procese semiotice și sînt, totodată, valori specifice. Cu toate acestea, Morris conchide, după 25 ani de la primele afirmații, cu o circumspecție explicabilă în stadiul actual al cercetării: „Relația semnelor și a valorilor cu percepția estetică e, prin urmare, un studiu deschis, iar semiotica și axiologia sînt în acest demers simple agenții" [27].

Cercetarea literaturii s-a oprit în decursul timpului fie asupra autorului, văzut ca ființă socială ori ca psihologie individuală, uneori prin sondare abisală a subconștientului personal sau colectiv, fie asupra procesului de creație, pendulîndu-se între meditația filozofică și colecționarea de mărturii personale, fie asupra textului, considerat ca expresie a personalității artistului sau ca dat obiectiv cu deplină semnificație în sine, fie asupra lectorului, privit și acesta, dintr-un punct de vedere psihologic sau sociologic. „Problema esențială nu mai este azi cea a *scriitorului* și cea a *operei*, observa, printre alții, Philippe Sollers, ci cea a *scriiturii* și a *lecturii*, și ... trebuie, prin urmare, să definim un nou spațiu în care aceste două fenomene ar putea fi înțelese ca reciproce și simultane, un spațiu curb, un mediu de schimburi și de reversibilitate ..." [28]. Marx demonstrase că producția oferă nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect. Efortul semiotic este concentrat, în cercetarea literaturii, asupra acestei relații dialectice, asupra raportului specific de comunicare și semnificare dintre text și lector, propunînd o teorie a lecturii, deci a *actului semiotic* particularizat. Această limitare se datorește faptului că, în literatură, procesul de *semioză*, legătura instituită între un semnificant și un semnificat, se intersectează cu *actul semiotic*

prin care — în alte sisteme de semne în mod exclusiv sau preponderent — este explorată o semioză.

De la început poate fi remarcată o deosebire fundamentală între funcționarea sistemului de semne lingvistic și a celui poetic. Lectura unui text non-literar va întâlni o semioză definitivată în mod preponderent sau absolut. Un text științific comunică aceleași fapte unor cititori cu o instrucție corespunzătoare, în vreme ce poemul este altfel citit chiar de *aceeași* persoană în momente diferite. Textul științific poate să fie translat sau reformulat fără să se modifice informația transmisă, pe când poemul nu suportă modificări fără alterarea identității. *Literatura prezintă o identitate semnificativă a semnificațiilor și o semnificativă absență de identitate a semnificațiilor.* De aici ireductibilitatea textului literar; dacă este o structură, ea se suprapune textului.

Analiza structurală va întâlni o structură imanentă a planului manifest care este textura unei opere. Universul lui Bernanos devine la A.—J. Greimas o astfel de schemă [29]:



Dar procedeele structurale nu valorizează generalitatea acestor raporturi abstracte. Semioticianul încearcă să explice modul de manifestare în lectură a planurilor latente și existența efectiv literară a operei în *evenimentul-comunicare* [30]. Roland Barthes denunță veleitarismul acelor analize care extrag un model din fiecare povestire, apoi, din acestea, unul de înaltă sărăcie abstractă și se limitează la verificarea schemei astfel obținute prin aplicare asupra unei opere particulare, căci, spune el, în acest mod textul își pierde *diferența* [31]. În fapt, aceste sondări sînt suspecte pentru că transferă modelul din zona literară

într-una pur antropologică, pierzînd aici trăsăturile specifice.

Absolutizată, observația de mai sus cu privire la aparenta ireductibilitate a textului ar putea să conducă la ideea ininteligibilității operei literare. Dar suprapunerea dintre mesaj și cod nu e decît parțială sau, vom spune, se parțializează pe măsură ce alte mesaje reduc distanța dintre codul suprapus și un cod general spre care trimite orice obiect ce capătă sens. A doua tranșă pe care o taie, așadar, observația semiotică în ansamblul faptelor poetice este între *mesaje* — care sînt operele literare — și *cod*, suprapus mesajului ca *informație poetică particulară* și distinct de mesaj ca *literatură*. Fără ansamblul operelor create anterior nici un text nu își relevă virtualitățile estetice, tot astfel cum fără limbă este cu neputință vorbirea. O deosebire constă în faptul că mesajul lingvistic nu contrazice codul decît la periferia limbii, pe cîtă vreme mesajul poetic nu poate dăinui decît printr-o reformulare parțială a literaturii. Altfel, confundat cu faptele literare anterioare, el coboară spre vorbirea cotidiană, care, însă, îl refuză din pricina alterărilor produse în text de intenționalitatea artistică vădită dar nedesăvîrșită într-o valoare. *Capacitatea de utilizare este determinată în limbă de nevoile comunicării, în literatură de cele ale autocomunicării*. Prin urmare, semioza poetică, suprapusă parțial actului semiotic, este o auto-semioză. Diferența dintre două culturi apare, în primul rînd, între sistemele de semne în care se nasc și pe care le făuresc. Doi scriitori sînt deosebiți esențial tot prin modul particular de folosire a semnelor. Dacă se servesc în același fel de același sistem, unul dintre ei nu există. E soarta epigonismului. *Axiologicul este, din punctul de vedere al semioticii, un comportament orientativ între sisteme; valorile literare sînt privite ca eficiență semiotică a textelor în evenimentul-comunicare, rezultată din raportarea la codul socializat*.

O a treia observație, privitoare la relația dintre sincrone și diacronie, decurge din cele afirmate. Dacă diacronia limbii este lineară, diacronia literară e cíclică în mod relativ, urmînd *semiozele-acte* săvîrșite în decursul timpului. Trebuie să nuanțăm afirmația lui Greimas [32], după

care forma semiotică ar fi indiferentă față de substanța în care se manifestă. Dacă sincronie forma semiotică se prezintă autonom, diacronic trebuie să ne explicăm modificările pe de o parte prin opoziția la formele anterioare, mai cu seamă în planul convențiilor literare (pentru a desconvenționaliza și a evita căderea în redundanță poetică, or numai noile convenții pot duce la desființarea unora perimate), pe de altă parte prin influența suportată de formele semiotice care se adaptează substanțelor noi în care se manifestă. *O dublă determinare, estetică și ideologică, produce diacronia literară.* Trebuie avute în vedere atât praxisul estetic, deschiderea necesară la ansamblul de convenții anterioare, cât și praxisul social, istoria propriu-zisă. Determinismul dialectic marxist este indispensabil unei viziuni mai largi. De altfel, Greimas recunoaște, mai departe: „Conceptul de uz se identifică, așadar, cu istorizarea structurii” [33].

Un sistem semiotic se caracterizează, după Émile Benveniste [34], prin *condiții externe, empirice*, din care fac parte modul său operator și domeniul în care sistemul este validat, și prin *condițiile interne, semiotice*, constituite de natura și numărul semnelor și de tipul de funcționare a sistemului. *Modul operator* e definit de organele de simț cărora li se adresează semnele, *domeniul de validitate* este cel în care sistemul se impune și pretinde să fie recunoscut, *natura și numărul semnelor* depind de primele condiții, în vreme ce *tipul de funcționare* este relația care unește semnele și le conferă o funcție distinctivă. Benveniste consideră că primele condiții admit variații și acomodări, în vreme ce ultimele nu, fapt greu de acceptat câtă vreme natura și numărul semnelor sînt în funcție de variabilele condiții externe. Chiar autorul citat constată că „semnele par să se ... multiplice în virtutea unei necesități interne” [35]. Orice sistem de semne care se impune într-un domeniu dinamic și vast, în continuă devenire, trebuie să fie capabil — pornind de la un număr finit de *figuri* (formatori) — să genereze semne noi. Observația fusese făcută de Hjelmslev, care nota că limba, ca sistem semiotic, are drept unități minimale semnele care o compun, dar, în cursul unor analize suc-

cesive, se descoperă că acestea sînt bazate pe un număr mult mai mic de elemente minimale, fără semnificație în sine, care, însă, fac posibilă proliferarea semnelor și, totodată, decodarea lor. „Limbile nu pot fi descrise numai ca sisteme de semne. Ținînd seama de scopul care li se atribuie..., ele sînt, în primul rînd, sisteme de semne. Însă, ținînd seama de structura lor internă, ele sînt cu totul altceva, și anume sisteme de figuri care servesc la constituirea semnelor“ [36].

Literatura se adresează, prin intermediul văzului — corelat sinestezic cu auzul, sau invers — în egală măsură intelectului și sensibilității. „Voluptatea provocată de o operă de artă, scrie Jan Mukařovsky, [...] atinge o obiectivare indirectă în calitate de 'semnificare accesorie' potențială“ [37]. Semiotica denunță beotismul ruperii intelectului de sensibilitate în receptarea artei, moștenire grea a esteticii, pe care o transcriem în formularea celui care a dat numele acestei discipline: „... Lucrurile intelectuale trebuie să fie cunoscute printr-o facultate superioară, ca obiecte ale logicii, lucrurile percepute trebuie să fie studiate printr-o facultate inferioară, ca obiecte ale științei percepției“ [38].

Competența semiotică a lecturii, capacitatea de a produce *semioza-act* pretinsă de textul poetic, are două componente corelative modului operator al literaturii: *conștiința poetică* și *sensibilitatea poetică*. Sistemul este validat în sfera valorilor poetice, dominată de convenții literare și de categorii constituite în decursul evoluției. Convențiile, formă semiotică a semnificației, suportă, cum am arătat, modulări diacronice. Ele sînt percepute de fiecare dată într-un raport cu operele în care au fost anterior manifestate, iar această capacitate relațională face parte din competența semiotică a lectorului. Manifestate într-un text nou, pot fi decodate datorită cunoașterii acestor vecinătăți ideale, dar orientarea ce o solicită suportă modulări pozitive sau negative ce decurg din noile legături întreținute cu substanța în care se manifestă. O continuă tensiune echilibrează informația transportată de convenții cu depozitul informativ stocat de competența semiotică. În termeni consacrați, e vorba de raportul dintre tradiție

și inovație. Privat de moștenire literară, lectorul nu are acces la informația adusă de elementele inovatoare, ci se așază în fața unei dezordini pure. Discursul se întoarce spre codul dominant pentru a-l regrupa pînă la limita perceperii unor diferențe. Uneori acestea sînt atît de largi, încît pretind serii intermediare pentru a le transforma în informație accesibilă prin acoperirea golului dintre codul individual și cel socializat. O exemplificare ne este oferită de Iuri Lotman în comentariul poeziei *Din nou am colindat...* de Pușkin: „Conștiința estetică obișnuită a cititorului rus din deceniul al patrulea al secolului trecut era modelată de tradiția poetică reprezentată de Jukovski, Batiuşkov și de creația de tinerețe a lui Pușkin. Ea implica rima printre noțiunile fundamentale ale versului (versul alb era perceput ca excepție și îngăduit doar în anumite genuri bine precizate). Pe fundalul așteptării estetice a rimei, absența ei în poezia amintită a lui Pușkin căpăta o pronunțată densitate semantică și devenea un element reliefant ... Pe fundalul normelor estetice obișnuite, această absență era percepută ca 'extrastilistică'. Dar pe măsură ce cititorul își însușea normele ... exprimate în această poezie ... absența rimei devenea un element de stil... [și] ... o normă a conștiinței artistice ... În sfîrșit, absența rimei... s-ar contopi... cu fundalul... pentru cititorul care nu ar poseda noțiunea de rimă“ [39].

Codul fiecărui nou mesaj determină o așteptare frustrată; confundarea cu codul anterior trezește insatisfacția poncifului. O deosebită îndepărtare de codul socializat, acumularea unei prea abundente informații, sufocă și duce temporar (în cazul fluctuațiilor care transformă avangarda unui moment în tradiție a etapelor ulterioare) sau definitiv (pentru experimentul ce nu beneficiază de o posteritate și rămîne gratuit) la aceeași lipsă de satisfacție. Așteptarea frustrată nu intervine numai în raportul dintre codul înmagazinat într-o conștiință socială, convertit în ideal poetic al epocii, și codul suprapus mesajului, ci și în profunzimea discursului, cu efecte similare.

Ordinea preexistentă este neconținut metamorfozată de noile opere, care sînt „dezordine în raport cu o ordine precedentă“ [40] și numai așa pot să se organizeze axio-

logic. Astfel concepută, *calitatea este produs al raportării*; ea nu capătă eficiență decât pentru cel care o corelează cu bunuri anterioare. *A gândi în sfera valorii nu înseamnă altceva decât raportare constantă a obiectului la obiectele recunoscute în praxisul estetic și social drept valori, sau, mai general, orientare a unei structuri spre o altă, pentru întreținerea dinamicii relațiilor interne.* Orice întrebuintare dată literaturii, în afara acestor apropieri specifice, se face prin transcodaje exterioare, operații artificiale ce diminuează sau anulează înțelesurile proprii. Aceste demersuri pot fi, totuși, deosebit de interesante pentru semiotician, care deslușește în proces individualitatea semnificațiilor poetice.

CONDIȚII INTERNE ALE SISTEMULUI LITERAR

Împotriva „compromisului arbitrar care se face adesea între analizele privitoare la emisie și cele privitoare la recepție”, Roman Jakobson atrăgea atenția asupra riscurilor asumate de construirea modelelor semiotice în care nu este marcată relația cu locutorul sau cu auditorul, prin hipostazierea unui cod detașat de comunicarea efectivă [41]. Modelul comunicării, pe care îl rafinează [42] plecând de la K. Bühler, este o reducere în scopul prezentării fără echivoc a raporturilor fundamentale dintre principalii factori ai relației semiotice verbale: *emițătorul*, pentru a se referi la un *context* pe care dorește să-l transmită unui *destinatar*, se servește de un *cod* comun, cu ajutorul căruia elaborează un *mesaj* trimis printr-un *canal (contact)*. La nivelul fiecărui factor se realizează, prin centrări succesive, o funcție specifică: *emotivă*, *referențială*, *conativă*, *metalingvistică*, *poetică* și *fatică*. Jakobson socotește că reducerea sferei funcției poetice la domeniul literaturii este inadmisibil de simplificatoare, dar admite că predominarea ei în poezie produce perturbări în funcționarea celorlalți factori. Orientarea referențială domină ansamblul actelor comunicării neliterare; recurgerea la celelalte funcții sprijină comunicarea contextului, factorii corespunzători fiind transformați în referenți subsidiari, părăsiți degrabă

pentru reînnoarea contactului ce explică interesul vorbirii. Contextul apare ca centru de gravitație în jurul căruia planează factori ajutători: *explorarea codului* se face pentru eliminarea denaturărilor referentului în decodare; *controlul canalului*, funcție fatică necesară menținerii contactului în vederea realizării comunicării normale, este predominant numai la păsări; *funcția emotivă* este rezultatul raportării emițătorului la un referent anumit; *orientarea către destinatar* impune relații cu un context, în fine, *centrarea asupra mesajului* este involuntară de cele mai multe ori și poate fi lesne confundată cu funcția emotivă. În poezie raporturile sînt predominant reorientate, de astă dată spre ansamblul mesajului. Contextul nu mai este exterior, ci însuși discursul, *care devine propriul său referent*, așa cum în comunicarea cotidiană formarea de echivalențe reprezenta o transformare referențială a codului. Contextul, fără să fie anulat, este inclus în mesaj, schimbat din referent în referență ambiguă. Funcția fatică este asigurată de efecte ale așteptării frustrate, surprize fatice ale mesajului în relația cu un receptor. Codul însuși se suprapune mesajului într-o măsură considerabilă. În fine, emițătorul artist se unește în mod hipostatic cu mesajul său; din extrinsecă, *enunțarea* devine intrinsecă, *una dintre dimensiunile enunțului literar*. „... Nu se vede cum — scrie în acest sens A.-J. Greimas [43] —, fără a cădea în ontologia subiectului (citește 'eroarea intenționalității') de care semiotica literară s-a eliberat cu atîta dificultate, ar putea fi concepută definirea subiectului enunțării altfel decît prin totalitatea determinărilor sale textuale. Că s-ar putea înfățișa, într-un stadiu ulterior, cercetarea corelațiilor ... dintre 'structurile referențiale' ale subiectului non-lingvistic și structurile semiotice corespondente, aceasta este o altă chestiune“. De altfel Jakobson constată că „nu numai mesajul, dar și cel care-l adresează și cel care-l primește devin ambigui. În afară de autor și de cititor, mai există 'eul' eroului liric sau al povestitorului de basme și acel 'tu' al presupusului interlocutor din monologul dramatic, din suplicații sau epistole“ [44].

Poezia naște o tensiune constantă între postulatele comunicării normale — definite de Olga și Isaak Revzin [45] — pe care le nuanțează, le modifică sau le respinge în scopul comunicării artistice. *Postulatul adevărului* este convertit într-o nouă logică, a *verosimilității*; poezia se instalează la jumătatea drumului dintre fals și adevăr, în domeniul posibilului. Chiar enunțuri complet lipsite de sens în limbă pot deveni aici, în anumite situații, adânc semnificative: „Cir-li-lai, Cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece / În copaie când te lai; / Vir-o-con-go-eo-lig, / Oase-nchise afară-n frig; / Lir-liu-gean, lir-liu-gean, / Rîs al pietrelor de-a dura / Pe trei trepte de mărgean!”. *Postulatul determinismului*, care presupune că realitatea trebuie să fie astfel ordonată încît cel puțin pentru anumite evenimente să existe cauze, *din regulă ce dirijează acordul dintre mesaj și referent devine structurare aparte a discursului poetic, motivare a semnului și a relației dintre semne*. Opera oferă modele ale lumii [46] și ale limbii ale căror distorsiuni față de modelele general admise resping parțial *postulatul memoriei comune*. Modelul particular făurit încalcă posibilitatea menținerii *postulatului facultății prognostice*; comunicarea poetică e o infinită și inefabilă surpriză. Metamorfozele neîncetate la care sînt supuse cuvintele în literatură, schimbările continue de identitate ale obiectelor și ale ființelor, transferă *postulatul identității* de la nivelul grupurilor minimale ale vorbirii la opera socotită un tot încheiat în sine. Jocul constant sub nivelul memoriei comune și al facultăților prognostice și depășirea lor neașteptată periclitează *postulatul reducăției*. În sfîrșit, *postulatul informativității* capătă trăsături particulare. Un poem filozofic nu este în mod necesar ideologie originală; dar cantitatea de banal filozofic este copleșită, la Eminescu de pildă, de informație poetică.

Toate aceste transformări presupun elaborarea unui model specific comunicării literare. „Este pe deplin limpede — pentru Iuri Lotman — că modelul versului se va distinge printr-o mai mare complexitate decît modelul general al limbii (cel din urmă făcînd parte din cel dintîi)” [47].

Într-un recent articol [48], Ion Coteanu observa, întru totul justificat, necesitatea de a diferenția mesajul, ca

manifestare verbală concretă a stilului, de stilul însuși, pe care-l numește „ansamblu de reguli lingvistice speciale capabile de a produce texte“, acceptînd, „cel puțin ca ipoteză de lucru, existența în limbajul tuturor poezilor a unei invariante care trece prin variantele individuale“. Versurile bacoviene sînt foarte evident diferite de *Jocul secund*, după cum orice lectură a poeziei lui Blaga descoperă substanțiale deosebiri față de Arghezi. Desigur, aceste lecturi nu seamănă între ele, cu toate că fiecare este deosebită de lecturile referențiale, ce sînt urmate de un raport pragmatic al receptorului *mesajelor empirice* cu un referent la care se adresează semnele. Numai acest contact presupus în operația de echivalare care este decodarea poate să valideze o comunicare cotidiană, conform principiului adevărului stabilit de Alfred Tarski, după care propoziția „Zăpada este albă“ e adevărată dacă și numai dacă zăpada este albă“, deosebind *suppositio formalis* de *suppositio materialis* și limbajul-obiect de metalimbaj [49]. Toate lecturile amintite întîlnesc o notă comună, *poeticitatea*. Oricît de diferite ar fi romanele lui Rebreanu de cele ale lui Camil Petrescu, au comun caracterul narativ, *narativitatea* ce le deosebește de o pagină de filozofie. Cu toate acestea, în fața unui tratat de psihologie sau a cărții 'narative' de istorie, *Lacustra* se înrudește cu *Patul lui Procust*. Este meritul grupului numit, echivoc, al 'formaliștilor ruși', de a fi propulsat cercetările literare spre descoperirea unui factor comun textelor literare. Ei au propus termenul de 'литературность', *literaritate*, pentru a denumi această marcă de opoziție.

Orientarea deosebită a lecturilor poetice față de cele referențiale este cerută de o organizare particulară a discursului literar. Această structură a virtualităților trebuie dezvăluită printr-o cercetare *etiologică* în adîncul operelor propriu-zise, ce sînt manifestări verbale, concrete, ale literarității. Dacă opera există numai în evenimentul-comunicare, *semioza-act* se produce prin contact nemijlocit cu un text organizat specific în virtutea unor posibilități produse în *praxisul literar istoric*. Ca și limba, limbajul poetic nu este suma operelor ce se pot produce, ci a regulilor după care sînt generate, reguli constituite într-un model [50].

Dacă „orice proces are la bază un sistem și orice fluctuație o constantă” [51], „scopul unei teorii este acela de a indica o metodă pentru cunoașterea sau înțelegerea unui obiect dat”, dar și a „tuturor obiectelor posibile de aceeași natură” [52]. Este de presupus că *schema* literaturii trebuie să fie deosebită de schema lingvistică, din moment ce *uzurile*, manifestările schemei într-o substanță, pretind un comportament specific, poetic, deosebit de cel referențial.

Paul Valéry numise poezia limbaj în sînul limbii. Dacă opera literară nu poate exista în afara unei limbi naturale, cîface corp comun cu o parte a acesteia, înseamnă că modelul literaturii trebuie să fie o reducere sau o expansiune a modelului limbii. Pentru a-l parafraza pe Brice Parain, am spune că poetul nu este niciodată liber, deoarece are veșnic limba în spinare. Renunțarea la limbă duce la refuzul poeziei. Experiența letristă a lui Isidore Isou ni se pare grăitoare. Codul poetic s-a constituit în și prin limbă, și dacă o contrazice, dacă o 'parazitează', este pentru a o spori în cele din urmă, îmbogățind și semnificația lumii. Limbajul fiecărui poet „este o limbă nouă, traversată de limba naturală (sau pe care o traversează) dar care nu poate să se ofere decît definiției semiologice a Textului. Asta nu împiedică această limbă artificială — constată Barthes — să urmeze în parte căile de constituire a limbii naturale” [53].

S-ar putea ordona un imaginar planiglob semiotic între un pol al *denotației absolute*, reprezentat de limbajul matematic, celălalt fiind al *conotației absolute*, limbajul muzical. Solomon Marcus [54] stabilește o ordine de ambiguitate: maximă la cel muzical, nulă la cel științific, intermediară la cel poetic și la cel uzual, dar inferioară la aceasta din urmă. „...Limbajul matematic eliberează accepțiunile expresiilor de dependența lor contextuală, conferindu-le o independență față de context” [55]. Caracterul discret al expresiei matematice e analog modului de organizare a conținutului. Limbajul muzical este contextual, semnificația muzicii naște din recurențe ritmice; expresia corespunde caracterului continuu al semnificației. În poezie izbește o veșnică încordare între intermitența expresiei lingvistice și desfășurarea continuă a conținutului

poetic, contradicție atenuată datorită influenței contextului [56]. Descrierea funcțională și opozițională a limbajului poetic pe care a făcut-o Solomon Marcus în *Poetica matematică* cercetînd raporturile întreținute cu limbajele sus-amintite acoperă o etapă necesară în procesul de cunoaștere internă a raporturilor ce constituie schema literară.

Vecinătatea limbajului poetic cu cel cotidian pe suprafața imaginarului planiglob semiotic polarizat aici poate fi socotită *model pentru procesul treptat al devenirii literare*, prin centrifugarea limbii spre polul ambiguității muzicale. Poezia utilizează resurse echilibrate comunicativ în limbă între denotație și conotație, pentru a se configura într-un *sistem de semne conotativ*.

Opera literară este rezultat al suprapunerii istorice a două coduri, unul lingvistic, celălalt poetic, suprapunere în virtutea căreia primul cod capătă o funcționalitate aparte, produs al subordonării în această relație: în loc să comunice prioritar, așadar să-și realizeze funcția esențială, se autocomunică primordial pentru a transmite informația purtată de celălalt cod. „Conotația este — scrie metaforic Roland Barthes — calea de acces la polisemia textului clasic, la această pluralitate limitată — în altă parte adaugă '*pluriel parcimonieux*' — care fundează textul clasic... Este o determinare, o relație, o anaforă, o trăsătură ce are capacitatea de a se raporta la mențiuni anterioare, ulterioare sau exterioare, la alte locuri ale textului (sau ale unui alt text)... Topic, conotațiile sînt sensuri ce nu există nici în dicționar, nici în gramatica limbii în care este scris un text... Analitic, conotația se determină de-a lungul a două spații; un spațiu secvențial... supus succesivității frazelor, pe parcursul căroră sensul proliferază prin butășire, și un spațiu aglomerativ, anume locuri ale textului corelînd alte sensuri exterioare textului material și formînd cu ele niște nebuloase de semnificații. Topologic, conotația asigură o diseminare (limitată) a sensurilor, răspîndite ca un praf de aur pe suprafața aparentă a textului... Semiologic, orice conotație este punctul de plecare al unui cod (care nu va fi niciodată reconstituit), articularea unei voci care e țesută

în text... Funcțional, conotația, generînd în principiu dublul sens, alterează puritatea comunicării: este un 'zgomot' voluntar, elaborat cu grijă, introdus în dialogul fictiv dintre autor și lector, pe scurt o contracomunicare" [57].

Proprietățile de transformare ale codului literar asigură *funcția conotativă*, iar ansamblul semiotic rezultat în urma suprapunerii este un *sistem de semne conotativ*. Termenul a fost pus în circulație de Louis Hjelmslev, care desemnează astfel acel sistem „în care planul expresiei este reprezentat prin planul conținutului și planul expresiei” limbii, aceasta fiind considerată sistem denotativ [58]. Dacă în orice limbă naturală se suprapune un plan al expresiei (semnificant) unui plan al conținutului (semnificat), într-un sistem conotativ ansamblul lor devine expresie (semnificant conotativ) a unui plan al conținutului specific. Ultimul, planul formei conotative, semnificat conotativ, comportă o *matrice convențională* (cod), care nu e derivată în mod direct din sistemul limbii, ci din structurarea convențiilor utilizate în creația literară [59]. Matricea se alcătuiește dintr-un ansamblu de opoziții conformat de *convenții prozodice* (forme metaforizante ce produc efecte conjunctive) și *convenții narative* (forme metonimizante ce produc efecte disjunctive). Formele conținuturilor conotative se manifestă preponderent fie în planul expresiei, fie în cel al conținutului, în funcție de relații de gen sau de efectele figurale pe care le instituie prin raporturi reciproce. Cu multă finețe analitică, Mihai Nasta orientă [60] spre concluzia, deosebit de însemnată pentru demonstrația noastră, că „realizarea simbolurilor mai complexe într-o structură verbală depinde mai ales de caracterul extralingvistic, mai universal, al figurilor de recurență, disjuncție, integrare”.

Pentru a rezuma, vom spune că sistemul de semne conotativ comportă un *plan al formei conținutului*, constituit din forme metaforizante (formă conotativă a expresiei, figuri de integrare) și din forme metonimizante (forma conotativă a conținutului, figuri de disjuncție) și un *plan al formei expresiei* articulat din forma denotativă a expresiei (forme sintagmatice) și din forma denotativă a conținut-

tului (forme paradigmatică). Primele două alcătuiesc *semnificatul conotativ*, ultimele *semnificantul conotativ*. Spre deosebire de sistemele denotative, dublu articulate, sistemul conotativ prezintă o a treia articulare, a convențiilor literare, ce se ordonează, la rîndul lor, într-un dublu aspect articulatoriu, metaforic și metonimic, „căci dacă s-ar manifesta cu ajutorul aceluiași articulații structurale, nici o nouă semnificație n-ar putea să fie extrasă de aici” [61]. Presiunea noii dimensiuni acționează deformativ față de articulațiile limbii.

Slujindu-se de funcția denotativă a limbii, creatoare de ecuații și echivalențe (*funcție designativă*), convențiile literare, ce apar în calitate de conotatori, creatori de inecuații și aproximări, transformă trăsăturile lingvistice. Între cele două coduri este determinată o corelație analogă celei dintre planul formei expresiei și planul formei conținutului limbii: o *funcție-semn*, un raport de interdependență. Dominat de axa sintagmatică [62], planul formei denotative a expresiei este perturbat de forme metaforizante, în vreme ce planul formei denotative a conținutului, dominat de axa paradigmatică [63], este, la rîndul lui, conotat de forme metonimizante. Rostul conotațiilor este de a crea o *forță ilocuționară* proprie textelor literare, tendința de a orienta spre perceperea mesajului în sine (*Einstellung*, set), nu numai către referentul lui, diminuînd în mod specific tensiunea dintre continuitatea semnificației și caracterul discret al expresiei, mai exact, convertind expresia în sursă de informație specifică. Discursul, astfel opacizat, tinde să impună prezența aproape fizică a cuvintelor [64], care nu mai au referent, ci numai referență imaginară. Observația formulează foarte general funcția de conotație poetică.

Sînt motive pentru a ne disocia de ideea după care literatura ar fi subclasă lingvistică descrisă ca deviere de la normă. O considerăm sistem de semne autonom, confundabil cu limba numai prin planul formei expresiei. „... Simpla includere a unui cuvînt într-un text poetic — notează pe bună dreptate Iuri Lotman — îi schimbă fundamental natura: din cuvînt al limbii, el devine o reproducere a cuvîntului din limbă...” [65].

Accepția dată termenului de conotație cere o nuanțare a poziției lui Umberto Eco, după care „semnificațiile denotative sînt stabilite de cod, cele conotative sînt stabilite de subcoduri sau 'lexicuri' specifice, comune anumitor grupuri de vorbitori” [66]. Sînt puși astfel, laolaltă conotatorii lingvistici, „indicatori care se găsesc în anumite condiții pe ambele planuri” ale unui sistem de semne denotativ [67], cu *clasa sistematică*, în necesară devenire, a conotatorilor literari. *Un sistem denotativ se poate extinde într-unul conotativ datorită propriilor trăsături conotative ce nu se structurează, însă, în plan aparte.* Limbajul logistic, de pildă, n-are șansa să devină plan al expresiei literare din pricina absenței acestei trăsături: „limbajul poetic nu părăsește teritoriul limbilor naturale” [68]. Eco pare dispus să accepte o astfel de interpretare, vorbind de „limita extremă în care, într-un discurs poetic, o conotație este instituită pentru prima dată (o metaforă îndrăzneată, o metonimie neîntrebuințată)”, caz în care „destinatarul trebuie să deducă din context întrebuințarea conotativă propusă (iar după aceea, dacă expresia prinde, să integreze acea modalitate de folosire în normele uzului obișnuit și, deci, într-un lexic conotativ acceptat de un grup de vorbitori)”. Se pare că, de astă dată, sînt alăturate nediferențiat cauza (codul, obiect etiologic) și efectul (mesajul, obiect semiolgic); „metafora îndrăzneată, metonimia neîntrebuințată” rezultă din organizarea figurilor de disjuncție și a celor de integrare, ce produc efecte metaforice și metonimice prin reconsiderarea limbii. Apariția întîmplătoare a unor conotatori într-un sistem denotativ nu-l transformă cu necesitate în limbaj de conotație; prezența unei succesiuni cum este „veni, vidi, vici” nu răstoarnă vorbirea spre poezie, ci *dimensionează expresiv formularea izolată*, căci este astfel grupată încît atrage atenția interlocutorilor asupra *acestui* fragment de sine stătător și nu numai asupra referentului, considerat în continuare prin echivalări empirice. Dacă forma conotativă „adaugă splendoare laconicului mesaj de biruință al lui Cezar” [69], aici funcția referențială continuă să se „suprapună funcției poetice” [70]. *Așa se explică împrejurările în care asemenea expresii sînt izolate de referenții istorici pentru a fi utilizate drept clișee*

stilistice, îmbrăcînd largi serii referențiale. Numai prezența sistematică, ritmul marcat al conotatorilor, dă naștere unui limbaj conotativ în care funcția poetică, predominantă, o transformă pe cea referențială în simplă tensiune, cuprinzînd în context planul expresiei lingvistice conotate. Observația este consonantă cu principiul după care obiect semiotic este sistemul de semne și nu semnul solitar. E de observat că între ictusul metaforizant prozodic și ritmul metonimizant al structurii narative nu este decît o deosebire de funcționalitate: primul se produce prin recurența entităților într-un lanț, celălalt prin concatenarea recurentă a verigilor.

Limbajul poetic se definește de A.-J. Greimas [71] ca etajare a recurențelor gramaticale, microstructurale, și a celor discursive, macrostructurale, și prin ecartul produs de această suprapunere. Dar dispunerea numită, constatată în interiorul limbajului cotidian, pune în evidență specificitatea discursului expresiv, nu a celui poetic. Observația este, însă, prețioasă, căci poate fi extinsă asupra sistemului conotativ. Aici repetiția macrostructurală funcționează ca ansamblu modifier al denotațiilor rezultate din recurențe microstructurale. Sintem aproape de concepția lui M. Arrivé și Julia Kristeva, care definesc discursul poetic ca rezultat al proiecției configurațiilor non- sau translingvistice asupra limbii naturale, ce duce la dislocarea structurilor limbajului comunicativ și la distrucția sistematică a semnelor [72].

În sistemul conotativ, semnele lingvistice își pierd parțial caracterul semiotic primar și degradează spre calitatea de *figuri*; chiar grupări lingvistice transfrastice devin formatori ai semnelor conotative, adică ai unităților înzestrate cu semnificație în sistemul complex. „În poezie orice element verbal se transformă într-o figură a vorbirii poetice” [73]. Structurile narative se manifestă predominant în unități lingvistice mai largi decît fraza; gramaticile narative — propulsate de cercetarea mai veche a lui Vladimir Propp [74], astăzi obiect al unor studii ale lui A.-J. Greimas, Claude Bremond, Tzvetan Todorov etc. —

au drept corolar necesar o gramatică transfrastică, a discursului, în planul formeii expresiei [75].

Semnificațiile propriu-zise nu apar decît odată cu manifestarea schemei semiotice într-o substanță; prin urmare se distinge o schemă conotativă de uzul corespunzător. Nu poate fi confundat, de pildă, stocul potențial al figurilor retorice, cu limbajul figurat, care este o folosire a acestui material brut [76]. Jakobson [77] deosebește *modelul semiotic* (sign-design), patronat de opoziții, de *procesul semiotic* (sign-event), în care deslușim variantele; primul este cod semiotic, cel de-al doilea-mesaj realizat în virtutea existenței codului.

Între forma conotativă a expresiei, plan al virtualităților prozodice, și forma denotativă a expresiei se creează în uz o relație de asemănare diagramatică al cărei suport material este substanța comună de manifestare a celor două planuri. *Această funcție este obiect al analizei prozodice.* În proces poate fi distins *tiparul metric* (relatat) al unui poem de *realizarea metrică efectivă* (relatare); în schemă există *tiparul* ca formă metonimizantă, dar nu și *realizarea* care se face în substanță. În uz, unde tiparul este dedus din realizare, dar domină textul, *contradicția dintre recurențele tiparului*, care se constituie odată cu lectura, și *recurențele efective*, jocul dintre simetria fonică și echilibrul metric [78] este una dintre sursele muzicalității inefabile a versului. Desigur, „ritmul nu este semn — precizează Lotman [79] —, ci mijloc de construcție a semnului. El 'taie' textul și participă la formarea opozițiilor semantice ...”

În mod similar, între forma conotativă a conținutului, plan al virtualităților narative, și forma denotativă a conținutului este determinat în substanța comună de manifestare un raport de asemănare diagramatic ce constituie *materia naratologiei*. Și aici vom sesiza o opoziție, simetrică celei notate mai sus, între *tiparul narativ* (relatat) și *realizarea narativă* (relatare), pe care formalistii ruși le numeau *fabulă* și *subiect*. S-a remarcat [80] că planul conotațiilor „se manifestă difuz” în limbă, neizomorf cu aceasta și, astfel, singura procedură de a-l evidenția într-o lectură este considerarea mesajului ca obiect opac purtător de semnificații secunde ce trebuie descifrate. Semnificantul cono-

tativ este prin esența lui *transparent*, căci trimite la referenți; conotatorii, ei înșiși *opaci*, îl modifică și, astfel, poezia devine un limbaj *translucid*, ce își conține referentul ca virtuală referență la realitate.

Constrângerile formelor metaforice și metonimice nu limitează sensul, ci îl determină [81]; dezordinea lingvistică produsă de conotatori nu devine o măsură a poetici-tății decât dacă modificările sînt socotite relate față de conotatori într-o funcție-semn. Sensul semantic, corelat cu convențiile poetice, se transformă în sens poetic, nume prin care e desemnată tocmai această relație. Numai artificial s-ar putea stabili o deosebire efectivă între informația ideologică a unui text și informația sa poetică. Orice disociere în acest domeniu (cum procedează, de pildă, Abraham Moles în *Théorie de l'information et perception esthétique*) ar duce la lecturi referențiale, care să evidențieze, cel mult, valori expresive, dar nu poetice. „Conotația — scrie Barthes [82] — se îngroapă sub zgomotul regulat al 'frazelor', 'bogăția' sub sintaxa ... 'naturală'“.

Dacă relația dintre planul expresiei și cel al conținutului limbii este simbolică, *arbitrară* în terminologia lui Saussure, în sistemul conotativ contractarea noilor raporturi de iconicitate, în care se implică atît expresia cît și conținutul, modifică această funcție convențională, o *motivează*. *Cele două planuri își găsesc o formă internă în orientări reciproce, intră într-o relație indicială*; fără să devină în mod necesar izomorfe, primesc această posibilitate. Reducția elementară a poeziei este, sincron, interjecția, iar diacronic — strigătul originar. De aceea, poate, literatura izbutește să coboare totodată spre profunzimile sufletului și ale istoriei, sufletul unui popor.

Spre deosebire de Saussure, care afirma că numai semnele pe deplin arbitrare realizează idealul procedului semiotic, Peirce era de părere că cel mai înalt organizate semiotic sînt semnele în care caracterul iconic, indicial și simbolic se amalgamează în proporții pe cît posibil egale. Vom constata că literatura îndeplinește în modul cel mai fericit această cerință; este *poiesis*, activitate semiotică motivatoare.

SPAȚIUL SEMIOTIC AL LECTURII

Putem relua acum, într-un context mai larg, raportul instituit în literatură între actul prin care se explorează relația dintre planul semnificant și cel semnat, ca și semioza aparte ce le unește. Dacă relațiile diagramatice dintre formele metaforizante și cele sintagmatice manifestate în substanță comună, ca și iconicitatea dintre formele metonimizante și cele paradigmatică, tind să înlăture convenționalul semnului lingvistic și să-l motiveze preponderent indicial, nu înseamnă că semnul lingvistic devine cu necesitate în literatură index. Relația motivatoare nu acționează asupra fiecărui semn luat în parte, ci asupra unor grupuri de diferite dimensiuni, de la unități sublexicale pînă la mari organizări transfractice, în care componentii lingvistici, fără să-și piardă întotdeauna valorile proprii care asigură comunicarea, capătă o nouă însușire, de formatori ai semnelor specifice sistemului conotativ. *Abia acestea din urmă posedă o motivare indicială, o înzestrare cu literaritate.* Nici un cuvînt nu este estetic ca atare, cu toate că în perioade diferite se manifestă predilecții pentru anume obiecte ale realității și, deci, pentru un anumit vocabular; în funcție de această selecție se pot trage însemnate concluzii asupra specificului diferitelor creații ce făuresc un anumit cod, sau se făuresc în sînul acestui ideal artistic dominant.

Formațiile semnificative motivate nu sînt nici independente de ansamblul discursului și nici dimensionate semnificant univoc, ci, mai degrabă, structuri topologice [83], variabile individuale asimptotice. Justificarea fiecărui asemenea semn se face în corelarea reciprocă dintre ele și ansamblu. Enunțul, înțeles ca o „comunicare întreagă suficientă” după care „se poate încheia vorbirea” [84], nu poate fi, în literatură, o dimensiune inferioară operei. Enunțul lingvistic „Plîngi, copilă?” este lipsit de semnificație poetică în afara enunțului literar numit *Venere și Madonă*. Organizările la acest nivel de ansamblu, de pildă antiteza romantică, nu mai sînt lingvistice, deși antiteza din titlu poate fi descrisă și din acest punct de vedere; dominată de structurarea enunțului complet, însă, întreba-

rea devine interogație retorică, recuzită a butaforiei romantice. Dacă o antimetabolă poate fi descrisă lingvistic în enunțul „Nu trăiești ca să măninci, măninci ca să trăiești“, la nivelul unui roman, *Pădurea spînzuraților*, relația dintre Apostol Bologa și spînzurătoare nu poate fi descrisă ca antimetabolă decît în termeni semiotici. Dominată de acest ansamblu figurativ, numirea lui Bologa în tribunal devine loc de inversiune antimetabolic, punct culminant al intrigii. Prin urmare, *opera nu prezintă semne indiciale gata formate, ci este un spațiu, totodată modificador și formator, în care sensul glisează (shifting space) în virtutea dominării sale de către matricea convențională, ce solicită operații succesive de dislocări și recompuneri semiotice. Semnele conotative „sînt întotdeauna ... semne discontinue, 'eratic', naturalizate de mesajul denotat care le vehiculează. Cît despre semnificatul conotației, el are un caracter totodată general, global și difuz“ [85].*

În felul acesta explicăm aparentul paradox prin care Tudor Vianu califica operele de artă drept „original imutabile“ și, în același timp, „ilimitat simbolice“ [86], trăsături manifestate prin ceea ce numeam identitate semnificativă a semnificațiilor și semnificativă absență a identității semnificațiilor. Acest contrast, fără să anuleze semioza operei, o transformă dintr-un raport constituit într-o *continuă desfășurare a sensului*. Dacă orice operă de valoare este obiect semiotic în devenire și, în același timp, identic sieși, faptul e cu puțință datorită intersecțiilor și perturbărilor constante dintre două semioze în același ansamblu: *între expresia denotativă și conținutul denotativ se stabilește un raport semiotic primar, literalitate a textului neîncetat dinamizată, literarizată, de factori conotatori; totodată, elementele metaforizante și metonimizante, difuzate în aceleași substanțe în care se manifestă denotatorii, sînt „umbrite“ de aceștia și pot să rămînă virtualități nefolosite. S-ar defini mai exact literalitatea drept ansamblu al *lexemelor* (entități semnificante) și al *semelor* (entități semnificate). Lexemele sînt alcătuite dintr-un *nucleu semic* și semnifică datorită unor grupări de entități semnificate, *sememe*, ce sînt o combinare a nucleului semic și a semelor contextuale. Cum într-un text literar*

se produce, prin influența conjugată a conotatorilor și a discursului, o continuă migrație de la *categorematic* (sens de sine stătător) spre *sincategorematic* (dependență de context), în lectură entitățile semnificate se regroupează într-o nouă structură semematică [87]. Ordonarea finală, motivată, a sememelor într-o izotopie a planurilor — ce poate reuni și femele sau fonemele — definește literaritatea aceluia text. „Semele, dacă sînt înțelese ca puncte de semnificație, sînt rezorbite în funcționarea numită poetică” [88].

Tensiunea dintre cele două planuri, al expresiei și al conținutului sistemului conotativ, pretinde o colaborare efectivă a lectorului, ca valorizare artistică a structurii. Conform unei tradiționale disocieri între „eul liric” și cel „empiric” ale autorului, primul fiind, în termenii utilizați aici, *dimensiune enunțiativă a operei*, obiect semiotic, distingem, în fenomenul receptării, eul individual, empiric, al lectorului, obiect psihologic, de eul său liric, conștiința poetică, structura semiotică necesară unei performanțe specifice estetice. Lectorul, „acest 'eu' care se apropie de text este... el însuși o pluritate de alte texte, de coduri infinite, sau mai exact: pierdute (a căror origine se pierde)” [89].

Dacă semioza denotativă se cere redimensionată de conotatorii ce dinamitează textul pentru a aminti lectorilor o datorie de împlinit, înseamnă că actul semiotic prin care este explorată literatura e, într-o măsură considerabilă, o semioză. Literatura ca literaritate nu poate fi descrisă prin aplecare exclusivă asupra textului dat. O descriere exhaustivă a discursului literar menținută în limita textului, așadar o *analiză*, este insuficientă în demersul de valorizare specifică. Pentru Julia Kristeva [90], „a descrie funcționarea semnificantă a limbajului poetic înseamnă a descrie mecanismul joncțiunilor într-o infinitate potențială”. Poezia se desăvîrșește într-o lectură. Numai intersecția dintre cititor și text manifestă o *interpretare*. *Analiza nu operează decît în literalitatea operei*, literaritatea ei, *noțiune mai cuprinzătoare în care se include și literalitatea, este rod al interpretării*. În concepția lui Lotman [91], „însăși noțiunea de 'artistic' nu constituie un lucru, ci o relație”.

Semnificatul virtual al textului este o încordare în sinul formulei rimbaldiene: literal și în toate sensurile. Prin urmare, semiotica este interesată atât de „modul în care acționează performerul în relație cu obiectul”, cât și de „acțiunea pe care o suportă performerul din partea obiectului” [92].

Caracterul indisociabil al raporturilor dintre lector și discurs pretinde ca opera să nu poată fi descrisă drept simplu semn sau complex de semne, ci ca *situație-semn*. Termenul a fost utilizat de C.K. Ogden și I.A. Richards în *The Meaning of Meaning* cu alt sens decât cel conferit aici: *relație în care este realizată semioza-act, prin care se manifestă personalitatea individului social în planul ficțiunii, un sistem de acțiune semiotică literară*.

Pentru că interpretările particulare sînt funcții fluctuante între textul invariant și variabila individuală reprezentată de lector, ele pot fi definite drept *structuri optionale*; textul funcționează, în literalitatea lui, ca *sens verificabil* al acestora. „Trăsătura esențială a 'libertății' de interpretare — scrie Michael Riffaterre [93] — constă în aceea că ea este limitată de permanența mesajului”.

Fiecare interpretare este o 'simptomatologie' a textului, dacă se cuprinde vertical în cadrele literalității sale. Structurile optionale astfel adecvate sînt *simptotice* orientate la discursul literar, în vreme ce relația dintre diferite interpretări este *asimptotică*, dar *complementară* în accepția dată cuvîntului de Niels Bohr, care constata că „deși asemenea informații (produse de observațiile succesive) nu pot fi combinate într-o imagine unică folosind noțiunile obișnuite, ele reprezintă totuși aspecte la fel de esențiale pentru cunoașterea obiectului în cauză...” [94].

Poemul este o ierarhie latentă manifestată de fiecare interpretare într-o ierarhizare ce nu reprezintă decât una dintre virtualitățile textului. „Ilimitarea simbolică” nu desemnează numai posibilitățile de interpretare variate ale unui text, ci și adîncimea difuză a fiecărei interpretări, efect al absenței unei ecuații precise care să o ancoreze în univoc. Barthes crede, chiar, că „a interpreta un text nu înseamnă să-i oferi un sens..., ci, dimpotrivă, să apreciezi

din ce pluralitate e făurit" [95]. Fiecare lectură e antrenată într-o migrație a sensurilor multiple, fără să poată ajunge, în mod necesar, la o denotație propriu-zisă. Numai două versuri din Blaga, „Stele curgînd / ne spală țărînile“, își compun și își descompun semnele lingvistice într-o neconținută metamorfoză. *Diacronia unei opere se constituie în succesiunea diferitelor ei interpretări.*

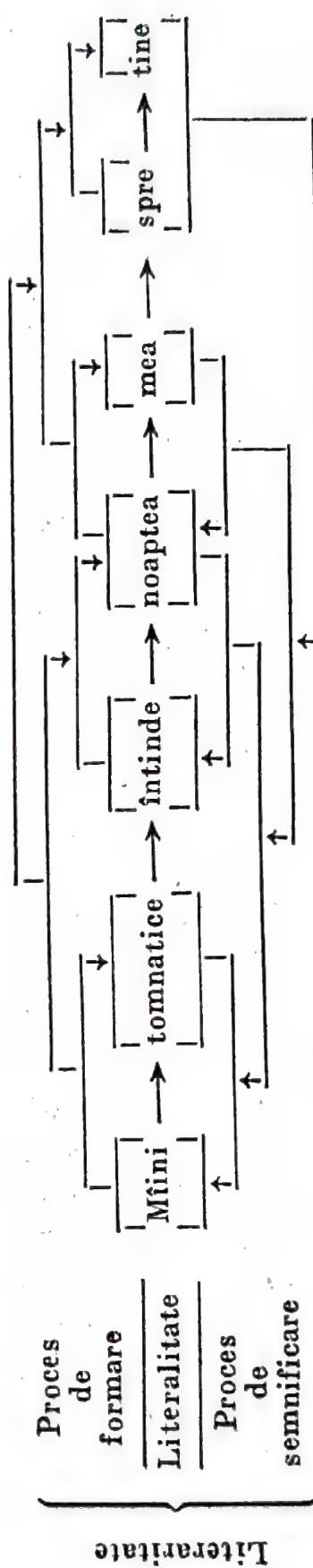
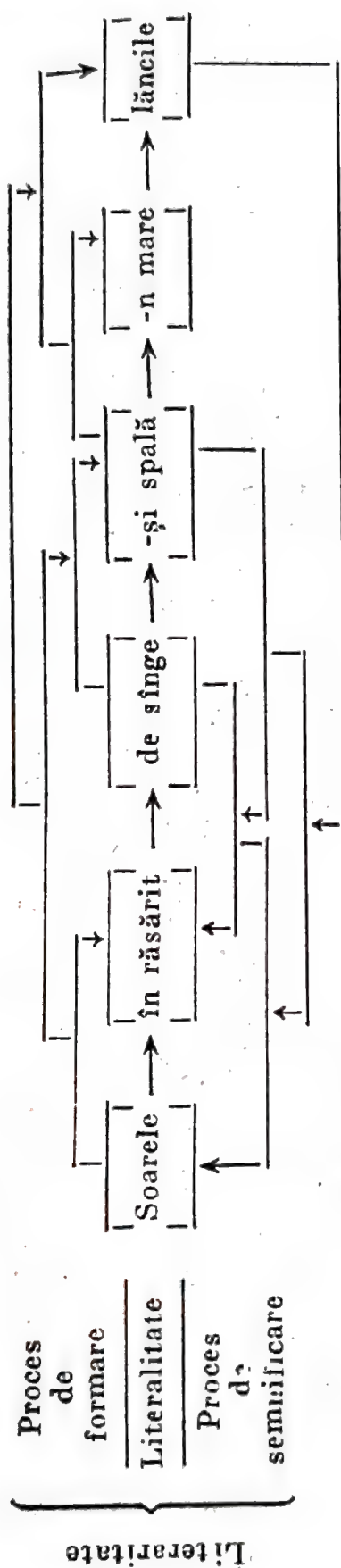
Între „ilimitarea simbolică“ și „originalitatea imutabilă“ se ivește o tensiune dialectică. Nici o interpretare adecvată nu depășește imutabilitatea discursului. Ilimitarea lui e închidere în aporia cu Ahile și broasca țestoasă: infinit între două puncte, labirint eleat, dimensiune adîncă a operei, nu orizont ce i-ar depăși literalitatea. Chiar dacă sensul literal este contrazis de factori perturbatori, dislocările sau integrările nu depășesc vecinătăți incluse în text. Dacă literalitatea fragmentului nu asigură sens verificabil, ansamblul poemului îndeplinește acest rol. Lipsa de referent cere, pentru asigurarea inteligibilității, echivalențe interne. *Ceea ce am numit tensiune referențială este continua mișcare internă de creare a echivalențelor și disocierilor pretinse de foamea de sens exprimată prin tendința selectării de relații.* Procesul se desfășoară fie în sensul comun al citirii textului, fie înapoi, prin reveniri succesive.

Cele două direcții ale lecturii alcătuiesc manifestări diferite, ambele esențiale în desăvîrșirea interpretării. Menținerea în limitele stricte ale desfășurării lineare, numită aci *proces de formare*, este tipică pentru orientarea referențială; o performanță semiotică literară se caracterizează, dimpotrivă, prin reveniri asupra semnificației deduse din primul proces, în urma constatării prezenței conotatorilor difuzați, ce pretind înapoieri pentru refacerea sensului și motivarea grupurilor formatoare. S-a observat [96] că în devenirea semantică expresia poetică „se supune unei acțiuni cibernetice, cititorul acționînd asupra semnificației ca o adevărată legătură inversă“ și că „opera literară se află în conexiune inversă cu consumatorul ei, din aceasta decurgînd în mod evident excepționala perenitate a artei și capacitatea de a oferi o informație diferită — în anumite

limite ... — unor consumatori diferiți și trăind în epoci diferite (precum și unor consumatori trăind în aceeași epocă)" [97]. Prin urmare, *situația-semn se cere definită drept circuit de autoreglare semiotică*.

Am denumit decodarea contiguă proces de formare, pentru a-i sublinia locul realizării: la nivelul factorilor lingvistici formatori, urmărind denotații. Cel de-al doilea proces, *de semnificare* poetică, motivator, marchează descompunerea acestor grupuri și alcătuirea semnelor conotative prin *efecte de retrosemnificare*. Cea de-a treia articulație a sistemului de semne conotativ are, așadar, sens retroactiv, de *feedback*. Relația dintre cele două procese este analogă unui arc reflex simplu: de la o desfășurare aferentă se trece, în urma acțiunii perturbatoare a formelor de conotație, la o desfășurare eferentă a efectelor de retrosemnificare. Urmărirea contiguității este părăsită, sub presiunea ictusurilor prozodice și a ritmului narativ, spre a efectua un *feedback* sau o serie de conexiuni inverse. Primul proces nu presupune cu necesitate decodări univoce: echivalările denotative pot fi perturbate de conotatori lingvistici și nu neapărat de formele conotatoare ale matricei convenționale. Dar literalitatea nu este transgresată obligatoriu. Dacă distingem, totuși, registrul procesului de formare de cel al literalității, este pentru că primul nu consideră decât semnificatul discursului. Abia în urma acțiunii retroactive a procesului de semnificare, literalitatea dezvăluie sensuri ale semnificantului, se motivează conferind senzorialitate ideilor.

Descompunerea proceselor este, evident, numai teoretică. În mod obișnuit nu se întrerupe lectura pentru reconsiderarea unor pasaje anterioare; cele două procese sînt simultane. Competența poetică pretinde instantanee asocieri la distanță și o capacitate deosebită de formare și transformare a imaginilor eidetice. *Lectura poetică este omogenizarea celor două procese prin filtrul literalității, realizare a „unei structuri topologice a temporalității” textului* [98]. Sînt suficiente motive pentru a scuti exemplificările ce urmează de comentarii și, astfel, a evita capcanele întinse de un alegorism ce ar prolifera derutant.



L. Blaga, "La mare" din *Poemele luminii* și "Înfrigurare" din *Pașii profetului*.

Vom remarca numai că direcționările procesului de formare sînt aproximativ uniforme în lecturi diferite, în vreme ce procesul de semnificare este o opțiune personală. Procesul de semnificare nu e o *alegorizare* a textului, ci *figurație*. Distincția o preluăm de la Ion Barbu, care propunea pentru individualizarea termenilor „deosebirea cunoscută dintre *operație* și *formulă*. Operația: transformare, liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiași grup. Formula: doar memoria consemnată a unei singure din aceste operații” [99].

Pe măsură ce lectura înaintează, efectele de retrosemnificare devin tot mai complexe, înseriind grupuri din ce în ce mai numeroase de formatori ce se motivează, sau remotivînd, prin noi distribuții, asocierile motivate. Efectul unui *feedback* particular produce o stare de echilibru poetic, deci de motivare, contrazisă parțial de stările ulterioare. Echilibrarea treptată în cursul lecturii, *homeoreza semiotică*, trebuie deosebită de starea finală de echilibru a interpretării, *homeostaza semiotică* [100], ce este efectul retrosemnificării finale, a cărei acțiune este hotărîtoare în aprecierea valorii. Întrebările finale din versurile eminesciene („Unde ești, copilărie, /Cu pădurea ta cu tot?”; „Unde te duci? Cînd o să vii?”; De ce taci, cînd fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn?/ Mai suna-vei dulce corn,/ Pentru mine vre odată?”) sau pierderile treptate de sunet și sens („Blîndu-i sunet se împarte/ Peste văi împrăștiat,/ Mai încet, tot mai încet, /Mai departe... Mai departe...”) reverberează prelung în sufletul cititorului în virtutea faptului că motivează sensul general care este al unei neîmpliniri. Hugo Friedrich remarca în *Structura liricii moderne* funcția de nedeterminare pe care pot să o capete în poezie determinanții; în egală măsură se poate vorbi de o *funcție de determinare a nedeterminanților*. În afară de exemplele de mai sus, încă unul, tot la Eminescu: „Peste vîrfuri trece lună”. Neobișnuita lipsă de articol, subliniată de poziția în rimă, are sarcina de individualizare; cuvîntul este scos din cotidian prin restricții impuse de convențiile poetice și capătă o nouă funcționalitate. Nu e vorba doar de o încălcare a regulii de limbă, ci de

crearea unei noi 'reguli' ce nu funcționează decît în acest text copleșit de o melancolică derută. Relația dintre cuvîntul nearticulat și neîncheierea interogativă a finalului citat mai înainte este motivată și apasă întreaga poezie ca recurență esențială atît în planul expresiei cît și în cel al conținutului, astfel că acestea devin parțial izotope. Între elementul particular marcat de nedeterminare și întregul poemului se instituie o *relație hiponimică* (orientare către totalitate), în vreme ce spațiul marcat de nedeterminare al ansamblului se orientează *hiperonimic* spre mărcile particulare [101]. Poezia este domeniul în care diferențele sînt percepute într-un ansamblu unitar spre a restitui ulterior integralitatea nediferențiată a întregului. Clasa de diferențe servește receptării unor denotații; ea se transformă treptat în entitate inanalizabilă pentru a sluji perceperii estetice, devenind obiect senzorial ce se adresează intelectului și, în egală măsură, obiect rațional ce se adresează simțurilor. În fiecare plan al operei se organizează ierarhic echivalențe. Dacă ierarhia finală este indusă din ierahiile diferitelor clase, o dată echilibrată, permite reevaluarea fiecărui grup din perspectiva întregului. În cele din urmă, un poem, „lungă ezitare între sunet și sens” [102], pare să-i spună cititorului: *Înțelege sunetele mele (semificante), sînt sensuri (semnificate); ascultă-mi sensurile, sînt sunete.*

Inefabilul poeziei derivă și de aici și din cerința echivalențelor intrinseci, trăsătură subliniată de Claude Lévi-Strauss în ce privește muzica și mitologia: „Toți știm că muzica este un mijloc de comunicare. Cînd ascultăm muzică, comunicăm cu compozitorul; comunicăm cu instrumentiștii înșiși; și comunicăm împreună, împărtășind aceeași emoție cu restul auditoriului. Dar acest limbaj nu poate fi tradus în altceva, ci doar în el însuși. Poți traduce muzică în muzică. Poți transpune melodia dintr-o gamă majoră într-una minoră. Poți ticlui chiar o ecuație matematică ce-ți permite să schimbi, în conformitate cu o anumită regulă, pauzele dintre notele unei melodii, ceea ce va duce la traducerea melodiei. Dar nu poți traduce muzica în vorbire; dacă o faci, ajungi la acel tip

de frazeologie care nu transmite nimic din mesajul muzicii. Aceasta ridică, firește, o problemă imensă, asemenea celei ridicate de mitologie — deoarece s-a încercat să se traducă mitul în ceva care nu este mitologie. Dar nu ajungi în general decât la platitudini de cea mai proastă calitate. Miturile sînt traduceri ale unora în altele și singura cale prin care poți înțelege un mit este să arăți cum o traducere a lui poate fi oferită de un mit diferit" [103]. Ca și muzica sau mitologia, operele literare „se constituie într-un sistem închis asupra lui însuși, co-extensiv propriului său grup de transformări" [104], iar lectura lor devine „liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiași grup" [105].

Roman Jakobson [106] numește trei tipuri de modalități de semnificare, așadar de traducere: *traducerea intralinguală* (reformularea), *traducerea interlinguală* (tălmăcirea) și *traducerea intersemiotică* (transmutarea). Literaritatea rezultă din subordonarea *traducerii intertextuale* — subclasă fie a traducerii intralinguale fie a celei interlinguale, prin care discursul poetic este proiectat pe 'fundalul' unei tradiții — la *traducerea intratextuală*, ale cărei coordonate generale au fost approximate mai sus. Acest raport de subordonare decurge din diferențele specifice dintre relația mesajului cu codul lingvistic pe de o parte, cu cel literar pe de alta. Dacă proiectarea semnelor conotative (*letreme*) pe un 'fundal' reprezentat de o tradiție nu este contrastantă, informația acestora se anulează. Diferența dintre mesaj și cod se rezolvă în interiorul mesajului și prin proiectarea acestuia pe mai multe fundaluri [107]. Într-o lectură adecvată și eficientă orice operă valoroasă își găsește ecou în literatură. Poemul nu capătă sens nici prin reformulări analitice, nici prin „scheletele cu ciorapi" ale traducerilor numite așa de Arghezi, nici prin riscatele dar, de multe ori, semnificativele transmutări, ci în complexe procese ale unei interpretări ce se înalță „în corelarea constituenților semici" prin activitate „corelațională în sînul mesajului ca atare, printr-un transcodaj în interiorul sistemului" [108].

După Greimas — ca și, de altfel, după Tudor Vianu, în *Estetica*, „Momentele constitutive ale operei" —

„închiderea oricărui obiect poetic constituie primul element de interpretare: universul poetic închis posedă două inventare limitate de categorii (femice și semice) și două structuri (a expresiei și a conținutului). Numai plecând de la aceste două inventare închise se poate opera o combinație poetică ce dă loc manifestării poetice discursive, care se situează la nivelul semnelor“ [109]. Trecând peste văditele înlănțuiri în sine ale unor forme fixe, cum sînt, de pildă, glossa și rondelul, vom afla o mare bogăție de asemenea bucle toponimice ale poeziilor eminesciene. *Lacul* e limitat de două cuvinte cheie, *Lacul* și *nufăr*, într-o relație metonimică predominantă în text, față de care se orientează hiperonimic prin efecte de retrosemnificare. *Rugăciunea unui dac* este scurt și violent răgaz între două haosuri: „Pe cînd nu era moarte...” și „...vecinul repaos“, echivalare ce identifică, în sensul ideatic al poemului, moartea cu nemurirea și, astfel, motivează poetic. *Umanizare*, unul dintre poemele exilate de Ion Barbu, e drum între „castelul de gheață“ al gândirii și iluzia că „domul de gheață se topește“, în vreme ce *Grup* închide un geometric înghețat tumult în „temnița în ars, nedemn pămînt“ unde clocește nesiguranța interogativă a deschiderii „spre lume“. Arghezi îl proscribe pe Caligula între „puf de undă“ și „noroi“, iar primii psalmi simetrizează ruga și refuzul, analog cărții laudate inutil: „Carte frumoasă, cinste cui te-a scris / Tu nu răspunzi la nici o întrebare“ (*Ex libris*). Un exemplu deosebit — la Henri Michaux, în *Vieillesse*. Poezia se ridică pe trei terține, dintre care ultimele două sînt aglutinate într-o sextină, totuși marcate prin repetiții ce le individualizează. Prima repetă inițial „Soirs! Soirs!“ pentru a difuza sensul prin revenire într-o ocurență translatoare: „Que de soirs pour un seul matin!“ Cea de-a doua repetă paronomasic „Vieillesse, veilleuse“ și adaugă „souvenirs“, cuvînt ce atrage și pozițional și anagramatic și prin sens prima repetiție. În fine, a treia terțină repetă inițial „Poussé! Partir poussé“ și se încheie odată cu poemul cu „Savoir“, ce se deslușește înrudit, atît semnificant cît și semnat, printr-o răsturnare semantică, cu „Soirs“, inversiune solicitată nu numai de poziție (inițială și finală) și de sonoritate, ci și de

ocurența „...Le blême sillage de n'avoir pu Savoir“. Poetul nu suportă arbitrarul și îl distruge în efigia cuvîntului.

Evident, forme mai larg desfășurate nu se izolează, în mod obișnuit, prin astfel de formule inițiale și finale pentru a constitui ceea ce am numit *shifting space*, spațiul convertizor al operei, ce produce alunecări semantice. E.A. Poe observa că un poem ce depășește aproximativ o sută de versuri își descompune lirismul și se epicizează [110]; faptul se datorește preponderenței pe care o capătă în textele de mari dimensiuni factorii metonimizanți. Înlănțuirile înăbușă simpla repetiție. Se poate vorbi alături de o izolare metaforică a liricului — prin care nu înțelegem apariția în text a metaforelor clădite retoric, ci a factorilor metaforizanți — de o izolare metonimică a epicului. Un roman cum este *Război și Pace* azvîrle brusc lectorul în atmosfera unei serate a cărei desfășurare realistă continuă fără bariere viața de toate zilele, căci îi este suficientă pentru a se izola, și astfel a funcționa artistic și nu reportericesc, înlănțuirea predominant metonimică a episoadelor. Desigur, și trecerea timpului capătă un rol izolator.

Întîlnim, cu un scop oarecum particular, formule inițiale corelate celor finale în epica folclorică. „Pentru a introduce pe ascultător în lumea fabuloasă — scrie Mihai Pop [111] — povestitorul folosește formule de început și, pentru a-l readuce din lumea fabuloasă în lumea reală, folosește formulele de încheiere“; motiv datorită căruia formulele inițiale prezintă opoziția veridic vs. absurd, pe cînd cele finale o răstoarnă.

Dar și proza cultă utilizează, mai rar, procedeul izolării metaforice. În nuvela lui J.L. Borges *Moartea și Busola*, detectivul Lónnort descoperă că el însuși e victima căutată și, astfel, buclează un labirint pe care asasinul i-l întinsese pentru a-l prinde în plasa propriei inteligențe. Dar labirintul nu este decît neutralizare a deplasării: iluzia mersului. Relația dintre figura inițială și figura finală devine model pentru întreaga desfășurare a nuvelei. Labirintul este deplasare paradigmatică, metaforică, paradox eleat, tot așa cum este un paradox căutarea asasinului de către asasinul însuși — în cazul tragediei sofocleene

cu care nuvela se înrudește adânc — și a victimei de către sine. Fiecare nouă crimă peste care cade Lönnort este un fragment din care nu îl interesează decât litera inițială, pentru a afla un acrostih în care, abia la ultimul „vers”, se găsește pe sine. Figura inițială devine o antifrază prin efectul de retrosemnificare produs de cuplarea cu figura finală, iar existența, labirintică, o ironie transcendentală, în vreme ce relația dintre cele două figuri, orizont hiperonimic, se deslușește drept o asociere de termeni contradictorii, un *oximoron*.

Opinia lui Roman Jakobson este că proza, „în care paralelisme nu sînt atît de strict marcate și regulate ca în 'paralelismul continuu' [al poeziei] și în care nu există o figură de sunet dominantă... face tranziția de la limbajul strict poetic către limbajul strict referențial” [112]. Am sugerat aici că proza literară nu ar fi pur și simplu „fenomen de tranziție” și că, prin urmare, între epică și lirică nu ar exista deosebiri de literaritate, ci numai de mijloace de realizare.

O compoziție epigonică, sufocată de poncifuri — strofele lui Vlahuță de pildă — „doar un bun versificator” scria George Călinescu — nu suportă decât o lectură referențială, chiar dacă „cuvintele sînt puse... în măsuri de vers”, fie că în *Unde ni sunt visătorii* nu citim decât o „insidioasă detractare a operei lui Eminescu în stil jurnalistic”, fie că lipsa de „sens superior” nu lasă în urmă decât „niște simple explicații erotice”, fie că reîntîlnirea „arhitecturii exterioare a marelui poet” nu mai oferă surprize și silește orientarea la contextul exterior, căci „platitudinea e lată, fără nici un ochi în care să te poți scufunda” [113]. Contradicția dintre forma sărac sau străin conotată și lectura referențială pe care o determină e rizibilă, dar tocmai zîmbetul jenat este modul empiric imediat de sesizare a falsității scrierii și, deci, a lipsei de valoare. În schimb, pagini întregi din Neculce, intenționat referențial-istorice, pot fi citite cu egală încîntare în afara oricărui interes transcendent, datorită marii arte spontane a cronicarului, pentru a trece peste *Amintirile din copilărie* sau, mai mult, peste orice proză valoroasă de curată ficțiune. Imposibilitatea depășirii referențialului, anularea autosemnificării,

duce inevitabil la dispariția oricărui interes de lectură poetică, atîta vreme cît avem putința de a cunoaște pe alte căi contextele exterioare.

Organizarea metonimică nu se limitează la compensarea efectelor semantice produse de prozodie, sau la translări proprii, cum vom vedea, ci ea însăși, modulată metaforic, servește orientării aparte față de mesaj. Prin înlănțuirile transfrastice pe care le efectuează este mai dificil de analizat dintr-un punct de vedere curat lingvistic și, astfel, „pune în fața investigațiilor de poetică probleme mai încîlcite decît oricare alt fenomen... studiat în lingvistică” [114]. Cercetarea corelației dintre epică și lirică, săvîrșită de Iuri Lotman mai întîi pe temeuri istorice și apoi semiotice conduce la o primă concluzie după care „receptarea estetică a prozei a fost posibilă numai pe fundalul culturii poetice”; în cele din urmă, autorul ajunge la un aparent paradox, afirmînd că „proza este mai complexă decît poezia din punct de vedere estetic” [115].

În treacăt fie spus, genurile literare ar putea fi descrise drept *structuri scalare*, în care predomină gradual fie factorii metaforizanți, integratori, fie cei metonimizanți, disjunctivi. Ulterioare cercetări semiotice ar găsi aici un punct de plecare în propunerea unei coerențe în haosul de azi al teoriei genurilor.

Închisă în sine și în literatură, opera rezistă asaltului transcendențelor limitat referențiale. Nu e vorba nici-decum de refuz al înglobării lumii, ci de o închidere inițială. În poezie cuvîntul nu mai este locuință temporară a existenței, ci își este sieși existență și proprie temniță. Lukács György remarcă „dublul aspect al obiectului estetic, de a fi un obiect ființînd, în sine și, în același timp, neseparabil de acesta, unul care nu ființează decît pentru om...” [116]. Autocomunicarea nu înseamnă anulare a comunicării, ci redimensionarea ei pe plan estetic. Opera funcționează simultan ca *semn autonom* și ca *semn comunicativ* [117], are, deci, o dublă funcție semiotică: autonomă și comunicativă. Abia odată cu realizarea unei interpretări, *terminus ad quem*, suprapuse literalității textului, pe care o înglobează, *terminus a quo*, opera, devenită semn

multidimensional motivat indicial, se retransformă într-un nou *terminus a quo*, index particular, gest îndreptat spre realitate.

FUNCȚIA POETICĂ

Transformările intratextuale suportate în lectură de discursul literar se datoresc tiparelor prozodonaratologice difuzate în substanța de manifestare. Roman Jakobson constata că „reliefarea mesajului prin el însuși este, în mod esențial, ceea ce caracterizează funcția poetică” [118]. Centrarea asupra mesajului în sine și, deci, ‘umbrirea’, ambiguitizarea referentului, instalarea discursului ca atare în centrul dinamic al ierarhiei factorilor comunicării, este rezultat al efectelor figurative, de integrare, și al celor translative, de disjuncție, produse de formele metaforizante și metonimizante.

M.S. Karcevski afirma că orice semn lingvistic este în mod virtual omonim și, totodată, sinonim [119]. În literatură, această potențialitate a unităților limbajului, deplasată la ‘eraticul’ semn conotativ, devine o realitate. Semnul poetic este o inefabilă pendulare între metonimie și metaforă.

Cercetările lui Jakobson asupra afaziei l-au condus către concluzia după care tulburările vorbirii sînt fie afectări ale contiguității, cînd „a spune ce este un lucru înseamnă a spune cu ce seamănă” [120], fie ale similarității, caz în care „două ocurențe ale aceluiași cuvînt în contexte diferite sînt simple omonime” [121], „Metafora devine imposibilă în tulburările similarității și metonimia în tulburările contiguității”, lirica fiind dominată de un ‘proces metaforic’, iar epica de un ‘proces metonimic’. Este semnificativ faptul că, în afectarea similarității, primul cuvînt ce dispare din frazele bolnavului este subiectul, ‘cuvîntul nucleu’, cel mai persistent în tipul opus de afazie [122]. Lirica, dominată de similaritate plasează în centru ‘eul liric’, subiectul enunțării, ce devine matcă a identității poemului,

pe cînd în epică acest miez al poeziei se 'ascunde' în spațele contiguității care domină și perturbă similaritatea.

Plecat de la observația că „cele două moduri principale de aranjament folosite în comportamentul verbal” sînt selecția și combinarea, și că „selecția se realizează pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe cînd combinarea — construirea secvenței — se bazează pe contiguitate”, Jakobson deduce criteriul lingvistic al funcției poetice: „Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării” [123]. Cu toate că remarcă o predominanță a construcției metaforice în cîntecele lirice rusești, spre deosebire de preponderența procedului metonimic în epopeea eroică [124], combate, cu altă finalitate, „înlocuirea artificială a structurii bipolare efective” „printr-o schemă unipolară amputată” [125] și afirmă că „texturii metonimice a prozei realiste i se poate aplica în întregime aceeași metodologie lingvistică folosită în poetică la analiza stilului metaforic al poeziei” [126], socotind poetica inclusă în sfera lingvisticii, cască o prăpastie între cele două genuri fundamentale. O opoziție cum este cea exprimată de Josef Hrábak [127], după care poezia și proza reprezintă un binom structural de contraste, nu exclude posibilitatea unui model și a unei funcții comune; în fapt, formele pur lirice sau pur epice nu fac decît să marcheze zone limită, între care își găsesc locul creațiile propriuzise. Sugerarea unei teorii scalare a genurilor pleacă de la aceste premise.

Fără să insiste, Iuri Lotman, comentînd structura semiotică a operei literare, ajungea la concluzia că „în textul poetic, entități nonidentice în limba obișnuită sînt transformate în termeni de identitate, iar entități noncontrarii — în termeni de opoziție” și că, în sfîrșit, „aceste sisteme de relații reprezintă principiul general de organizare a structurii artistice” [128]. În *Estetica*, Tudor Vianu refuza disocierea prea tranșantă făcută de Lessing în *Laokoon* între artele de succesiune și cele de simultaneitate, sugerînd că în fiecare dintre ele nu se poate vorbi decît de preponderență și nu de unicitate. Analiza semiozei literare confirmă intuiția lui Vianu: *funcția poetică produce simul-*

taneizări ale succesivului și succesiuni ale simultanului prin jocul constant, dar inegal distribuit, dintre conotatorii metonimizanți și cei metaforizanți, totodată prin întoarcerile repetate cerute de efectele de retrosemnificare ce alterează linearitatea lecturii care se recompune în viziunea globală a interpretării. Vom spune, prin urmare, că dacă funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării, proiectează, simultan, dar cu deosebiri de grad, principiul contiguității de pe axa combinării pe axa selecției. Dacă sistemul de echivalențe ar acționa fără contracararea principiului diferențierii și, așa cum se întâmplă, în afara unui referențial cert, poezia ar fi perfect reductibilă la primul ei termen, sau, cu alte cuvinte, la prima figură. În literatură opozițiile devin contraste, iar contrastele opoziții, funcția poetică simultaneizează succesivul și aruncă simultanul în succesiune, condensează istoria în moment și risipește momentul în istorie. Dintr-o perspectivă psihologică, Lotman deosebea în perceperea estetică două momente cruciale: un act 'metaforic', al recunoașterii, și unul 'metonimic', „evidențierea elementelor esențiale și specifice și eliminarea celor de importanță secundară”, pentru a conchide: „efectul artistic este întotdeauna o relație” [129].

Lectura adecvată este determinată de închiderile textului, care pretind un tip aparte de configurație afazică pentru a putea funcționa comunicativ în pofida izolărilor. Tulburarea contiguității duce la una dintre închiderile lirice, dar acest mesaj perturbat se compensează printr-o paralelă tulburare a similarității; în epică procesul este invers; îmbinate, 'patologiile' devin semioză poetică, iar scriitura literară — limbaj afazic-compensat. Echilibrul dintre cele două aspecte ale funcției poetice diferă de la autor la autor și depinde de orientarea literară generală (școală, curent etc.). Descrierea limbajului poetic drept afazic-compensat se face, desigur, din perspectiva lecturii textului privit sub dimensiunea enunțării. Orice introducere a intenționalității distruge mecanismul balanței afazice, iar textul capătă o funcționare univocă și, prin urmare, perisabilă. O cercetare diacronică ar evidenția dinamica acestui echilibru în sînul unei anume forme literare. De

pildă romanul, dominat în secolul al XIX-lea de metonimic, se metaforizează copios în secolul nostru, în vreme ce lirica suportă salturi dintre cele mai capricioase.

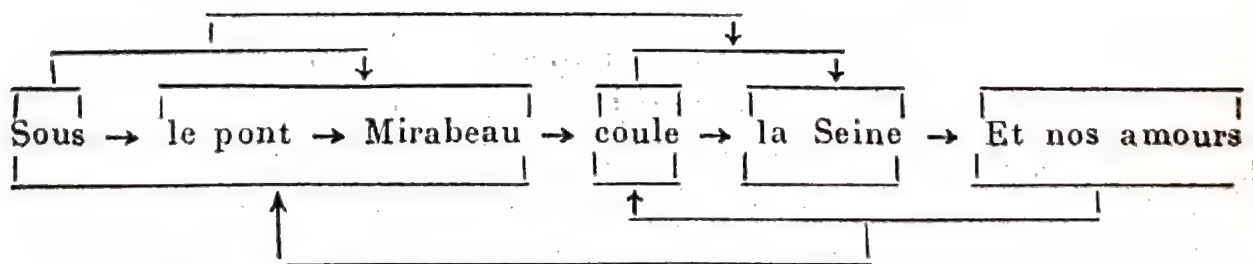
Dacă în domeniul limbii nu există proprietate privată, aici totul fiind socializat [130], în literatură proprietatea socială a limbii devine particulară, dar, astfel, servește unei ulterioare îmbogățiri a limbii comune, prin socializările produse de lectură. Fiecare operă de valoare este un idiolect, dar fuzionează continuu cu instituția limbii prin semiozele-act.

„Echivalența în diferență este problema cardinală a limbajului și principalul obiect al lingvisticii “[131], de asemenea și principal obiect al poeziei în corelație cu diferența în echivalență; spunem că *în poezie identitățile se 'omonimizează', iar diferențele se 'sinonimizează'*. 'Sinonimiile' și 'omonimiile' poetice se disting de cele din limba cotidiană în primul rând pentru că nu funcționează decât în enunțul literar respectiv. Lingvistica structurală deosebește enunțurile sinonime independente de context, așadar sinonimia de *limbă*, sinonimie sistematică, de enunțurile sinonime numai în funcție de situație, care formează sinonimia accidentală, de *vorbitură* [132]. Deosebirea 'sinonimiilor' și a 'omonimiilor' poetice de această a doua clasă, a „sinonimiei actuale“, constă în faptul că sînt mai cu seamă rezultate ale lecturii, fenomene de receptare, opțiuni individuale. În *Lacul*, relația dintre eul liric și lac și cea dintre iubita așteptată și barcă pot fi considerate fie conjuncții, fie disjuncții: nu sînt reductibile la o soluție univocă.

„...Recunoașterea structurilor narrative sub-jacente discursurilor, organizate cu ajutorul unei reglementări sintagmatice ce comportă transformări previzibile și formalizabile—scrie Greimas—nu poate decât să pună sub semnul întrebării, cel puțin parțial, principiul înlănțuirii exclusiv paradigmatică a discursului poetic“ [133]. Acțiunea celor două aspecte ale funcției poetice elimină redundanțele din discursul literar, care este prin excelență economic. *Poezia transformă repetiția în valoare; însăși esența ei poate fi găsită în principiul recurențelor economice.*

Tudor Vianu întâlnea la Arghezi o serie sinonimică ce se ordonează într-o nouă opoziție din care nu face parte nici unul dintre termenii seriei. „N-aveai nici loc, nici țară, nici neam și nici un nume” devine o paradigmă a ‘vacuității preistorice’. „Raportul de sinonimie se precizează, deci—continua Vianu—, nu numai prin înțelesul fiecărui cuvânt, considerat separat, dar și prin legăturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvinte foarte deosebite ca înțeles, atâta timp cât le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înțeles în anumite contexte” [134]. Dar nu numai sinonimele, astfel corelate într-un grup insolit, ci chiar antonime pot să se destrame și să rețeară o altă semnificație. Am văzut cum, la Michaux, *Soirs* și *Savoir* sînt îmbrățișate de un sens nou, indicibil, care le conferă formă internă: semnificantele încep să participe la semnificație după ce favorizaseră noua corelație, în același timp restrînsă la termenii prezenți în text și ilimitată prin faptul că incongruitatea lor permite asocieri multiple, slujind „la extinderea realului pînă la ceva mai semnificativ, prin absorbirea stărilor sau a ființelor imaginare” [135]. Este încă o ilustrare a raportului dintre literalitatea original imutabilă, deci limitată, și literaritatea ilimitat simbolică.

Primul vers din *Le pont Mirabeau* a lui Appollinaire nu e, citit separat, decît o frază de ghid turistic: „Sous le pont Mirabeau coule la Seine”. Lipsa de punctuație ce joacă un rol sincategorematic și dominația poemului asupra cuvintelor care îl compun sfidează gramatica, nesocotesc singularul verbului și compun o inefabilă paradigmă, transferînd banalitatea enunțului gramatical în sfera valorilor poetice paragramaticale:



Astfel că „L'amour s'en va comme cette eau courante”.

Asemenea „invențiuni inefabile“ întâlnea Ion Barbu în stănteile lui Jean Moréas. „De exemplu, în... Je te sens sur mes yeux, lune, lune brillante / Dans cette nuit d'été; / Mon cœur de tes rayons distille l'attrayante / Et froide volupté/... invențiunea rezidă în întregime în cuvântul 'attrayante' și în locul pe care-l ocupă. Astfel încât acest cuvânt își depășește conținutul obișnuit și ajunge să denumească o anume calitate de lună: amicală și magnetică“; sau descoperă o figură etimologică în „Compagne de l'éther, indolente fumée“. „Evocarea eterului ne invită să re-gîndim cuvântul 'indolente', să-l înțelegem în accepțiunea lui etimologică; aceea de *cruțat de durere*“, în fine, în „O ciel aérien innondé de lumière, / Des golfes de là-bas cercle brillant et pur...“, „grație nu știu cărui prestigiu — entuziasmul ochiului care se exaltă, cantitatea considerabilă de vocale care comentează vacuitatea tabloului... nu mai resimțim de loc banalitatea cuvântului 'innondé'. Dimpotrivă, sîntem inspirați să-l despărțim în două vocabule: 'in' și 'onde' “[136].

„La Villon — scrie Jakobson [137], — în *Ballade des dames du temps jadis*, un nume propriu capătă din nou valoarea de adjectiv; se reînvie, așadar, semnificația sa inițială: 'La reine Blanche comme le lis'“; la Michaux constatăm că o repetiție („Oiseau-pic./ Oiseau-pic./ Oiseau-pic.“ în *Jouer avec les sons*) dezvăluie forma internă a cuvântului, ștearsă în limbă ca efigia de pe o monedă prea mult circulată.

În ciclul arghezian *Versuri de seară* întâlnim „slove și cuvinte“ orientate spre paradigma florilor pentru că ochii care le privesc devin albine, iar albinele pot să fie ochi fiindcă sînt rude fonetice ale culorii irișilor: „Ochii tăi s-au pus pe slove și cuvinte/ Ca niște albine albastre...“ (*Mireasa*); în altă parte (*Poeme*), magnetizate de seria vacuității temporale din versul „Au trecut vremile, vîrstele, orele“, „fetele zvelte și horele“ din versul următor se apleacă în afara timpului. Totodată „vremile, vîrstele, orele“ capătă o nouă distanță semantică, antrenate fiind

într-o tensiune centripetă ce le azvîrle în direcția altor paradigme mai concrete, dar care toate poartă semnul absenței, copleșite de povara primei figurații: „Au trecut porumbeii în zbor/ Pe deasupra lor, /Cimpoaiele, viorile./ Au trecut și florile“. Relația dintre 'omonimizare' și 'sinonimizare' devine complementaritate aparent contradictorie.

Aliterațiile din *Epoda de aur* transformă strofele lui Macedonski într-o profuziune de sensibile flori luminoase: „Sub cerul de zori printre nori/ Surpare de roze din raze Și ochi rourați de extaze/ Și flori peste tot și fiori...“. Perechile *roze* și *raze* — *flori* și *fiori* capătă fiecare numitor semnificat comun datorită vecinătății de expresie, și toate se contopesc sub influența termenilor înrudiți semantic, în vreme ce lumina de *aur* schimbă soarele în *taur* mitologic: „E soarele taur de aur“. „Paralelismul fonologic răsturnat“, varietate mai subtilă, e găsit de Jakobson la Poe (*raven* și *never*) și de Lotman la Țvetaeva. În acest din urmă caz („Ад?/Да“) avem de a face cu un exemplu complex, căci este și un paralelism semantic răsturnat: iadul e esența negației, iar semnificantele se motivează în acest context; tiparul poate fi găsit și la Joyce: *god* și *dog*.

Cuvintele repetate într-o poezie își pierd coreferența. În poezia *О, земля моя* de Leonid Martînov, a cărei rimă este construită pe repetata revenire a unuia și aceluiași cuvînt — *сторона*, diferitele, 'fascicule' semantice au ajuns atît de divergente datorită ocurențelor în care apare cuvîntul încît — scrie Lotman [138] ele „sînt percepute ca omonime“. Bacovia construiește în *Rar* un mecanism riguros ce descompune sensurile și unifică poemul sub dominația figurii inițiale, identică celei finale („Singur, singur, singur“) și, simultan, conferă fiecărei recurențe noi sensuri ivite din efectele translative ale versurilor încadrate: „Veșnic, veșnic, veșnic.../ Rătăcirile de-acuma /N-or să mă mai cheme — /Peste vise bruma, /Veșnic, veșnic, veșnic...“ O asemănătoare glisare semantică — 'sinonimizare' a antonimelor și 'omonimi-

zare' a ocurenței comune sub influența termenilor 'sinonimizati' — la Michaux: „Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort.“ (*Labyrinthe*).

Echivalența devenirii cu arderea individualizează, la T.S. Eliot, fiecare combustie, în vreme ce rimele motivează, descoperind analogii secrete: „Lies in the choice of pyre or pyre — /To be redeemed from fire by fire“; „We only live, only suspire/ Consumed by either fire or fire“. (*Little Gidding*). Paradigmele ce se descompun prin centripetarea termenilor datorită ocurențelor deosebite nu își plasează întotdeauna entitățile în alte paradigme bine precizate, iar semnificația, fără să fie abolită, rămîne suspendată: „Paysages comme on se tire un drap sur la tête“ scrie Michaux (*Paysages*).

Motivările se produc fie în sînul paradigmelor 'eraticе', prin dezvăluirea unei 'forme interne' a termenilor corelați în virtutea unor paronomasii sau datorită paralelismului recurențelor, fie în lanțul sintagmatic, motivări ale formatorilor și ale relației dintre semne produse prin procedee comune. Diferențele de sens ce decurg sînt ori *antanaclazice* — total diferite—, cu gradul antitetic mai des întîlnit îndeosebi în poezia romantică, ori numai ușor modulate, *diaforice*. Verificarea empirică a motivării și a alunecărilor de sens se face prin transpuneri interlinguale sau intralinguale. Pentru Ion Barbu, operele literare, în speță piesele lui Shakespeare, „se propun ca succesiuni de cîmpuri de forțe, nu de schimbări de poziții“, de aceea, într-o tălmăcire, transcodaj sisific, „înaintea explicitării sensurilor din text, înaintea superstiției de profesor de literatură, respectabilă în ea însăși... trece... reproducerea cu fidelitate a... schemei dinamice“, adică a ceea ce am numit *sistem prozodonaratologic înzestrat cu potențialitate modulatorie* [139].

Vorbirea poetică găsește o cale de mijloc între „cele două feluri de nebunie care pîndesc umanitatea: pe de o parte schizofrenia, exaltarea libertății totale în comunicare, ce ajunge la non-comunicare; pe de altă parte cuvîn-

tul totalmente socializat, iterativ... care este de asemenea negare a comunicării" [140]. Spațiul poemului este glisant, nisip mișcător ce pîndește cuvintele cu capcanele unor sensuri inedite și resocializează vorbirea, îi menține și îi refondează puritatea, dar nu devine cameră browniană a cuvintelor în libertate anarhică: deplasările și redistribuirea semnificațiilor nu părăsesc restricțiile unui cadru verificabil, care, în egală măsură, rezervă o stază a sensului și conferă proteice metamorfoze. Semnificația poetică este produs în continuă devenire a acestei dialectici semiotice.

Note

- ¹ Peirce, Ch. S., *Collected Papers*, vol. 8, Cambridge, 1958, p. 220.
- ² Morris, Ch., *Signification and Significance*, MIT Press, 1964, p. 2.
- ³ Morris, Ch. *Signification and Significance*, p. 68.
- ⁴ Cf. Jakobson, Roman, *À la recherche de l'essence du langage*, în „Problèmes du langage”, Paris, 1966.
- ⁵ Golopenția-Eretescu, S., *Explorări semiotice*, în „Studii și cercetări lingvistice”, nr. 3, anul XXII, 1971.
- ⁶ Cf. Benveniste Émile, *Sémiologie de la langue*, în „Sémiotica”, I, 1969.
- ⁷ Benveniste Émile, *Sémiologie de la langue*, în loc. cit.
- ⁸ Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1967.
- ⁹ Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii* — traducere din lb. engleză — Centrul de cercetări fonetice și dialectale, București, 1967, p. 104.
- ¹⁰ Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 104.
- ¹¹ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 30.
- ¹² Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 36.
- ¹³ Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 39—40.
- ¹⁴ Cf. Kristeva, Iulia, *Σημειωτική Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, 1969, p. 58.
- ¹⁵ Cf. Greimas, J.A., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970, p. 158.
- ¹⁶ Cf. Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 41.
- ¹⁷ Cf. Kristeva, Iulia, op. cit., p. 46.
- ¹⁸ Cf. Greimas, J.A., *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 14.
- ¹⁹ Cf. Greimas, J.A., *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 16.

- ²⁰ Cf. Morris, Ch., *Esthetics and the Theory of Signs*, in „Journal of Unified Science”, 8, 1939, p. 131—150.
- ²¹ Morris, Ch., *Esthetics and the Theory of Signs*, in *loc. cit.*
- ²² Rudner, Richard, *On Semiotic Aesthetics*, in „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 10, 1951, p. 66—77.
- ²³ Price, Kingsley B., *Is a Work of Art a Symbol?*, in „Journal of Philosophy”, 50, 1953, p. 485—503.
- ²⁴ Kaplan, Abraham, *Referential Meaning in the Arts*, in „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 12, 1954, p. 457—474.
- ²⁵ Stevenson, Charles L., „Symbolism in the Nonrepresentational Arts”, in „Language, Thought and Culture” U.M. Press, 1958, p. 196—225.
- ²⁶ Morris Ch., *Signification and Significance*, p. 67.
- ²⁷ Morris, Ch., *Signification and Significance*, p. 73.
- ²⁸ Sollers, Phillipe, *Le Roman et l'expérience des limites*, in „Tel Quel”, 25, 1966.
- ²⁹ Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 256.
- ³⁰ Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, p. 30.
- ³¹ Barthes, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, 1970, p. 9.
- ³² Greimas, A.J., *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 102.
- ³³ Greimas, A.J., *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 111.
- ³⁴ Cf. Benveniste Émile, *Sémiologie de la langue*, in *loc. cit.*
- ³⁵ Cf. Benveniste Émile, *Sémiologie de la langue*, in *loc. cit.* p. 8.
- ³⁶ Hjelmslev Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 89—90.
- ³⁷ Mukařovský, Jan, *L'Art comme fait sémiologique*, in „Actes du huitième congrès international de philosophie”, Praga, 2—7 sept. 1934, reproduit în „Poétique”, 3, 1970.
- ³⁸ Baumgarten, Al. G., *Reflexii despre poezie*, Edit. University of California Press, 1954, p. 116, apud J. Kriševa *Op. cit.*
- ³⁹ Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, trad. rom., București, 1970, p. 58—59.
- ⁴⁰ Eco, Umberto, *Opera deschisă*, trad. rom., București, 1969, p. 108.
- ⁴¹ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 94—95.
- ⁴² Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, trad. rom., în „Probleme de stilistică”, București, 1964.

- ⁴³ Greimas, A.J., *Pour une théorie du discours poétique*, în „Essais de sémiotique poétique”, Paris, 1972, p. 21.
- ⁴⁴ Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, în loc. cit., p. 113—114.
- ⁴⁵ Revzin, Olga și Isaak, în „Semiotica” IV, 3, 1971.
- ⁴⁶ Cf. Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 18—34.
- ⁴⁷ Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 80.
- ⁴⁸ Coteanu, Ion, *Stilul ca deviere*, în „Studii și cercetări lingvistice”, 3, 1971.
- ⁴⁹ Tarski, Alfred, *The Semantic Conception of Truth*, în „Philosophy and Phenomenological Research”, 4, 1944, republicat în „Semantics and the Philosophy of Language”, 1952, p. 15.
- ⁵⁰ Bloomfield, M.W., *Generative grammar and the theory of literature*, în „Actes du X^e Congrès International des linguistes”, vol. III, București, 1970, p. 57—64.
- ⁵¹ Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 16.
- ⁵² Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 26.
- ⁵³ Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1971, p. 7—8.
- ⁵⁴ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, București, 1970, p. 23.
- ⁵⁵ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, p. 69.
- ⁵⁶ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, p. 51.
- ⁵⁷ Barthes, Roland, *S/Z*, p. 14—15.
- ⁵⁸ Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 253.
- ⁵⁹ Levin, S.R., *Linguistic Structures in Poetry*, Mouton, 1962.
- ⁶⁰ Nasta, Mihai, *L'analyse sémiotique des poèmes et le statut des relations projectives*, în „Revue Roumaine de Linguistique” tome XIII, 6, 1968.
- ⁶¹ Greimas, A.J., *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 99.
- ⁶² Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, p. 45.
- ⁶³ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, p. 45.
- ⁶⁴ Todorov Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 116.
- ⁶⁵ Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 137.
- ⁶⁶ Eco, Umberto, *Opera deschisă*, p. 105.
- ⁶⁷ Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 291.
- ⁶⁸ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*.
- ⁶⁹ Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, în loc. cit. p. 96.
- ⁷⁰ Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, în loc. cit. p. 97.

- ⁷¹ Greimas A.J., *Pour une théorie du discours poétique*, în *loc. cit.*, p. 8.
- ⁷² Greimas, A.J., *Pour une théorie du discours poétique*, în *loc. cit.*, p. 9.
- ⁷³ Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 124.
- ⁷⁴ Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, trad. rom., București, 1970.
- ⁷⁵ Greimas, A.J., *Du sens. Essais sémiotiques.*, p. 158.
- ⁷⁶ Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification*, p. 115.
- ⁷⁷ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 32.
- ⁷⁸ Coquet, Jean-Claude, *Poétique et linguistique*, în „Essais de sémiotique poétique”, Paris, 1972, p. 31.
- ⁷⁹ Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 155—156.
- ⁸⁰ Greimas, A.J., *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 95—96.
- ⁸¹ Barthes, Roland, *Système de la Mode*, Paris, 1967, p. 160.
- ⁸² Barthes Roland, *S/Z*, p. 30.
- ⁸³ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, p. 134.
- ⁸⁴ Stati Sorin, *Interferențe lingvistice*, București, 1971, p. 229.
- ⁸⁵ Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie* în „Degré zéro de l'écriture”, Paris, p. 165.
- ⁸⁶ Vianu, Tudor, *Tezele unei filozofii a operei* în „Postume”, București, 1966, p. 173.
- ⁸⁷ Greimas, A.J. *Sémantique structurale*, p. 30—45.
- ⁸⁸ Kristeva, Julia, *Op. cit.*, p. 189.
- ⁸⁹ Barthes, Roland, *S/Z*, p. 16.
- ⁹⁰ Kristeva, Julia, *Op. cit.* p. 180.
- ⁹¹ Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 228.
- ⁹² Morris, Ch., *Signification and Significance*, p. 10.
- ⁹³ Rifatterre, Michael, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, trad. rom., în „Probleme de stilistică”, p. 65 după Word, vol. 17, dec. 1961.
- ⁹⁴ Bohr, Niels, *Fizica atomică și cunoașterea umană*, București 1969, p. 41.
- ⁹⁵ Barthes, Roland, *S/Z*, p. 11.
- ⁹⁶ Marcus, Solomon, *Poetică matematică*, p. 34.
- ⁹⁷ Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 124.
- ⁹⁸ Marin, L., *Essai d'analyse structurale*, în „Langages”, iunie 1971, p. 70.

- ⁹⁹ Barbu, Ion, *Salut în Novalis*, în „Poezii“, București, 1970, p. 336.
- ¹⁰⁰ Piaget, Jean, *Biologie și cunoaștere*, trad. rom., Cluj, 1971, p. 30.
- ¹⁰¹ Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, p. 35—40.
- ¹⁰² Valéry, Paul, *Oeuvres complètes*, Pléiade, vol. II, p. 637.
- ¹⁰³ Lévi-Strauss, Claude, din interviul luat de George Steiner pentru revista britanică „Encounter“, aprilie 1966, după „Secolul 20“, 5, 1967.
- ¹⁰⁴ Dumont, J.P., *Littéralement et dans tout les sens*, în „Essais de sémiotique poétique“, Paris, 1972, p. 127.
- ¹⁰⁵ Barbu, Ion, *Salut în Novalis*, în *loc. cit.*
- ¹⁰⁶ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 78.
- ¹⁰⁷ Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 229—230.
- ¹⁰⁸ Kristeva, Julia, *Op. cit.*, p. 187.
- ¹⁰⁹ Greimas, A.J., *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 278.
- ¹¹⁰ Poe, E.A., *Filozofia compoziției*, în „Principiul poetic“, trad. rom., București, 1971, p. 37.
- ¹¹¹ Pop, Mihai, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, în „Secolul 20“, 5, 1967.
- ¹¹² Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 119.
- ¹¹³ Călinescu, George, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 492.
- ¹¹⁴ Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 119.
- ¹¹⁵ Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 71.
- ¹¹⁶ Lukács, Gyorgy, *Specificul literaturii și al esteticului*, trad. rom., București, 1969.
- ¹¹⁷ Mukarovsky, Jan, *L'art comme fait sémiologique*, în *loc. cit.*, p. 389—390.
- ¹¹⁸ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 30.
- ¹¹⁹ Karcevski, M.S., *Du dualisme asymétrique du signe linguistique* de „Travaux du Cercle Linguistique de Prague“ I, 1929.
- ¹²⁰ Jackson, H., citat de Jakobson în *Essais de linguistique générale*, p. 58.
- ¹²¹ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 51.
- ¹²² Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 58.
- ¹²³ Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 95.
- ¹²⁴ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 62.

- ¹²⁵ J a k o b s o n, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 67.
- ¹²⁶ J a k o b s o n, Roman, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 120.
- ¹²⁷ H r á b a k, Josef, *Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose*, în culegerea „Poetics”, p. 241 — apud I.M. L o t m a n, *Op. cit.*, p. 78.
- ¹²⁸ L o t m a n, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 88.
- ¹²⁹ L o t m a n, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 28—29.
- ¹³⁰ J a k o b s o n, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 54.
- ¹³¹ J a k o b s o n, Roman, *Essais de linguistique générale*, p. 80.
- ¹³² S t a t i Sorin, *Interferențe lingvistice*, p. 243.
- ¹³³ G r e i m a s, A.J., *Pour une théorie du discours poétique*, în *loc. cit.*, p. 10.
- ¹³⁴ V i a n u, Tudor, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, în „Limba română”, 4, 1963, p. 347—351.
- ¹³⁵ B a r b u, Ion, *Rimbaud*, în „Poezii”, București, 1970, p. 342.
- ¹³⁶ B a r b u Ion, *Rimbaud*, în *loc. cit.*, p. 352.
- ¹³⁷ J a k o b s o n, Roman, *Lingvistică și poetică*, în *loc. cit.*, p. 124.
- ¹³⁸ L o t m a n, I.M., *Lecții de poetică structurală*, p. 111.
- ¹³⁹ B a r b u, Ion, *Despre traduceri din Shakespeare* în *loc. cit.*, p. 358—359.
- ¹⁴⁰ G r e i m a s, A.J., *Sémantique structurale*, p. 36.

Résumé

Conformément à la pensée structurale, selon laquelle un objet peut être compris par sa capacité de se situer dans un réseau de corrélations, cette étude offre une perspective théorique sur les messages appartenant à l'art verbal comme système à part de signes. Les conventions de la lecture sont, par conséquent, considérées d'un point de vue sémiotique et, par cela, délimitées des processus mentaux de la signification, objet de la psychologie. On propose, donc, un fondement rigoureux pour les investigations ultérieures de psychologie et sociologie littéraire. La recherche sémiotique diffère de la recherche structurale parce que la dernière s'occupe des causalités, tandis que la sémiotique est orientée vers la manière dont une communication se réalise dans un groupement de signes.

Concentré sur la relation texte-lecteur, cet ouvrage propose une théorie de la lecture, riche en conséquences quant à la définition du texte littéraire; l'act de la lecture devient, dans ce cas, une des dimensions inhérentes de l'œuvre. Sans identifier le poème aux sentiments intimes du lecteur — erreur affective et psychologisante mise à pilori par toutes les recherches antiimpressionistes — cet ouvrage vient appuyer la thèse selon laquelle l'œuvre littéraire est une signification potentielle, une «limitation symbolique» dans la terminologie de Tudor Vianu. Analysée du point de vue sémiotique, la lecture apparaît comme un processus par lequel le sens littéral s'ouvre aux valeurs spécifiques et contribue au forgeage des sens littéraires qui individualisent un poème.

L'analyse du mécanisme de la lecture a nécessité la construction d'un modèle sémiotique de l'œuvre littéraire; dans ce but, nous

avons adopté quelques suggestions de l'école linguistique danoise sur la configuration des systèmes de signes permettant des communications suggestives. Cette réduction abstraite de l'œuvre littéraire est décrite ainsi comme un modèle offrant la possibilité d'un regroupement multiple des mêmes noyaux sémantiques pendant la lecture des messages générés.

L'individualisation des textes est faite selon les orientations mutuelles des composants qui produisent les translations des sens : les conventions prosodiques et les conventions de la narration. Le but de ces conventions on peut le trouver, à la fin, dans l'abolissement de l'arbitraire, en offrant des motivations intérieures aux formes verbales. Le poème devient, d'une pareille perspective, objet sensoriel s'adressant à la raison, et objet rationnel s'adressant aux sens. Le même fondement théorique explique aussi la tentative de décrire les genres littéraires comme des structures scalaires, résultées de l'assemblage graduel des conventions littéraires dans la structure des diverses œuvres.

La fonction littéraire spécifique résulte du développement critique de quelques hypothèses sur le langage poétique, exposées par Roman Jakobson, qui prend comme point de départ l'observation des principales manières d'arrangement employées dans le cadre du comportement verbal et la dissolution pathologique de ces manières aux aphasiques. En partant des principes de Roman Jakobson, nous voulons montrer que dans la littérature les oppositions deviennent contrastes et les contrastes oppositions, par un renversement de situations caractérisant l'essentialité de la fonction poétique, qui projette le principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison et, simultanément, mais différemment en ce qui concerne le degré, le principe de contiguïté de l'axe de combinaison sur l'axe de sélection.

Le trouble de la contiguïté est le ressort lyrique de la poésie, mais le discours, ainsi perturbé, est compensé par un désintégrement parallèle de la similarité, le processus étant inverse dans le genre épique. Une pareille description du langage poétique, comme aphasique-compensé, est faite du point de vue de la lecture du

texte vu sous la dimension de l'énoncé, en tenant compte que n'importe quelle introduction d'une intention créatrice détruit le mécanisme de la balance aphasique, tandis que l'écriture acquiert un fonctionnement univoque et, par conséquent, perd son caractère perpétuel.

Sans proposer une certaine méthode concrète d'analyse, on essaie d'établir le cadre général et les prémisses théoriques de l'interprétation littéraire, strictement dépendantes de la conception générale acquise par cette étude sur la manière spécifique d'existence de l'œuvre littéraire.

Summary

Adopting a structural point of view according to which the possibility to understand an object can be defined as the capacity of the respective object to find itself in a network of correlations, the present study offers a theoretical view on the messages belonging to verbal art within literature, itself described as a particular system of signs. Thus, the conventions of literary communication are considered from a semiotical point of view, that is, they are delimited from the study of the mental processes of signification — the object of psychological approaches. The study suggests that a rigorous basis may be built to support further psychological and sociological investigations in the field of literature. The semiotical approach is also delimited from the structural one; structural operations cover the area of causalities while semiotics covers the modalities of producing a communication in a group of signs, its field being part of the symptomatology of the message.

Mostly dealing with the relation between text and reader, the study outlines a theory of literary reception with most interesting consequences upon the definition of a literary work: according to the study, reading becomes one of the inherent dimensions of the literary work. Without identifying the poem with the intimate emotions of the reader — an affective and psychological fallacy repudiated by the entire anti-impressionistic movement — the study argues in favour of the idea that a work of art is a multitude of possible significations, an unlimited symbol, after Tudor Vianu. Semiotically interpreted, reading proves to be a process through which the literal meaning of a poetical text opens up towards specific values and makes for the appearance of those literary meanings making each poem unique as compared to dis-

Summary

Adopting a structural point of view according to which the possibility to understand an object can be defined as the capacity of the respective object to find itself in a network of correlations, the present study offers a theoretical view on the messages belonging to verbal art within literature, itself described as a particular system of signs. Thus, the conventions of literary communication are considered from a semiological point of view, that is, they are delimited from the study of the mental processes of signification — the object of psychological approaches. The study suggests that a rigorous basis may be built to support further psychological and sociological investigations in the field of literature. The semiological approach is also delimited from the structural one; structural operations cover the area of causalities while semiotics covers the modalities of producing a communication in a group of signs, its field being part of the symptomatology of the message.

Mostly dealing with the relation between text and reader, the study outlines a theory of literary reception with most interesting consequences upon the definition of a literary work: according to the study, reading becomes one of the inherent dimensions of the literary work. Without identifying the poem with the intimate emotions of the reader — an affective and psychological fallacy repudiated by the entire anti-impressionistic movement — the study argues in favour of the idea that a work of art is a multitude of possible significations, an unlimited symbol, after Tudor Vianu. Semiologically interpreted, reading proves to be a process through which the literal meaning of a poetical text opens up towards specific values and makes for the appearance of those literary meanings making each poem unique as compared to dis-

courses not belonging to the verbal art. In order to analyse the mechanism of reading, the study requires the building of a semiological model of the literary work; some of the suggestions of the Danish school of linguistics have been used to this end, especially those referring to the configuration of the sign complexes allowing of suggestive communication. The abstract reduction of the literary work is described as a model made in such a way as to offer the possibility of multiple re-groupings of the same semantic nuclei while reading the outcoming messages.

The individualization of the texts is effected according to the mutual orientations of the components producing the various shifts of meaning: the prosodic conventions and the narration conventions. They finally aim at suppressing the arbitrary — sovereign of the language — by offering inner motivations to the verbal forms of the most diversified dimensions. Seen from such a point of view, the poem is a sensorial object able to speak to the intellect and also a rational object able to speak to the senses. The same theoretical basis explains the attempt to describe literary genres as scale structures, resulting from gradual combinations of the literary conventions in the construction of various literary works.

The specific literary function is defined by means of developing in a critical way some of the assumptions upon poetical language as presented by Roman Jakobson who started from the study of the main arrangement possibilities used in the verbal behaviour and from the pathological dissolution of these possibilities in the case of complete aphasia. Developing the principle established by this linguist, the present study adds that in literature the oppositions become contrasts and the contrasts become oppositions by an overthrowing of situations which shows that the poetical function is essential, that it is able to move the principle of equivalence from the selection axis to the combination axis, and at the same time, but with some differences of degree however, the contiguity principle from the combination axis to the selection axis. This perturbation of contiguity belongs to the lyrical function of the poem and the discourse, thus disturbed, is compensated by a parallel disintegration of similarity; within the epic genre the

process goes the other way round. The language of poetry is thus defined as a compensated aphasia from the point of view of text reading considered as enunciation only, any interference of the creative intentionality being regarded as a possible means of destroying the mechanism of the aphasic scale, with consequences upon the text itself, which preserves a univocal function, that is, loses its perennial character.

Without recommending a certain practical analysis method, the present study establishes the general framework and the theoretical prerequisites of a literary interpretation strictly depending on the general conception upon the existence mode of the literary work assumed by the author.

Metode matematice
în analiza
operei literare

ECATERINA MIHĂILĂ

Matematica a pătruns și în cercetarea literaturii, acolo unde calitativul a căpătat una dintre formele sale cele mai subtile.

La fel ca muzica, poezia creează un spațiu de inefabil cu ajutorul unor legi numerice simple. Limbajul poetic era văzut de marele lingvist F. de Saussure [1] ca o textură de figuri generate de legi ce par ezoterice, asemănătoare unor teme formale care l-au obsedat pe S. Bach și care pot fi descoperite în structura profundă a muzicii sale.

Și calitativul în forma sa cea mai eterată poate fi raportat la număr, ca expresie a ordinii, armoniei și ritmului. Întreaga artă clasică este străbătută de principiul numeric, iar delectarea receptorului constă în a urmări teme și armonii cunoscute, aduse la limita superioară a perfecțiunii.

Dar, în muzică, în poezie, ca în întreaga artă a secolului XX au apărut forme noi (muzica aleatoare, literatura de grad zero, informalul), care încalcă legile numerice și tot ceea ce acestea exprimă: proporție, simetrie, ordine, armonie. Formele de artă actuale, constituite imprevizibil ca joc al conexiunilor operă-receptor sînt generate de legi statistice și pot fi analizate cu ajutorul metodelor și al noțiunilor matematice folosite în statistică, teoria informației, teoria mulțimilor, cibernetică.

PRIMELE ÎNCERCĂRI DE INTERPRETARE MATEMATICĂ A OPEREI LITERARE

Înainte de a prezenta primele încercări efective de studiere a operei literare într-o modalitate matematică, vom aminti cîteva intuiții matematice ale lui Paul Valéry, răspîndite în bogatele sale considerații de ordin estetic.

Paul Valéry consideră că opera de artă este compatibilă cu o viziune abstractă. Poemul este o problemă de relații combinatorii ale variabilelor fonetice și semantice care nase prelungiri și convergențe [2]. Universul poetic este dominat de număr și se caracterizează prin densitatea imaginilor, figurilor, consonanțelor, disonanțelor și prin înlanțuirea ritmurilor.

Mallarmé este, pentru Valéry, poetul prin excelență formal, care realizează în poezia sa o concepție algebrică a tuturor combinațiilor posibile în poezie.

În mod asemănător înțelege P. Valéry [3] și opera lui Leonardo da Vinci, generată de un model abstract, formal. Astfel, din tremurul apei, din filfîirea aripii păsării, din voluta cochiliilor, din mișcarea ondulatorie a luminii, din toate aceste stări indefinite și inefabile, Leonardo da Vinci a creat gestul pur, ca un model formal al mișcării, așa după cum Faraday a intuit caracteristicile formale ale fenomenelor fizice, cărora, mai apoi, Maxwell le-a dat o expresie matematică.

În 1931, P. Valéry are ocazia să prefăteze cartea lui Matila C. Ghyka, *Numărul de aur* [4]. Pornind de la o lucrare mai veche a lui Luca Pacioli, *De divina proportionem* (1509), Matila C. Ghyka analizează diferitele forme de artă, și, în primul rînd, cele spațiale, ca expresie a numărului de aur $\frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1,618...$ sau a secțiunii de aur (pentagrama exprimată de acest număr), semnul geometric care a fost emblema armoniei la pitagoricieni.

În întregul ciclu de artă mediteranean (arta Egiptului, a Greciei, a Bizanțului, arta gotică și a Renașterii) autorul descoperă o trăsătură comună: supunerea la legile geometrice și la proporțiile corpului uman. Arta mediteraneană este văzută ca o succesiune de ritmuri, proporții și armonii, străbătute de voința matematică a numărului, așa cum a fost exprimată de maestrul din Samos, Pitagora.

Alături de ritmurile spațiale, domeniul reversibilului, sînt analizate și ritmurile ireversibilului, care se desfășoară în timp (muzica și poezia). Capitolul V al cărții, *De la ritm la incantație* [vezi și 5], folosește rezultatele cercetărilor făcute de Pius Servien.

După Pius Servien, organizarea ritmică apropie poezia de muzică și o transformă într-o problemă de raporturi numerice care exprimă calitățile de continuu, discontinuu, reversibil, ireversibil, simetrie, asimetrie. Ritmul este definit ca o suită de numere întregi, dominată de o lege simplă [6, 7]. Alături de transpunerea în durată a proporției și a simetriei, care constituie domeniul continuului, există și periodicități analizabile care constituie domeniul discretului, discontinuului (silabe, picioare etc). El descoperă în vers mai multe structuri ritmice: o structură de fond, statică, isocronă (intervale de timp egale, ca la tic-tacul unei pendule); peste aceasta se suprapun periodicități mai complexe (ritmurile dinamice: accentele, timpurile forte) care intră într-un joc al recurențelor cu aspectele calitative, de domeniul continuului (ritm de intensitate, ritm tonic). Pius Servien conchide că „lirismul este totdeauna ritmat“.

O interpretare matematică mai complexă a operei de artă a fost dată de G. Birkhoff. Pornind de la cercetările mai vechi ale lui Euler, Helmholtz și Fechner, Birkhoff transpune matematic relația psihologică generatoare a emoției estetice, care se stabilește între subiectul percepției artistice și operă.

În comunicarea prezentată la Congresul internațional de matematică de la Bologna din 1928 (*Cîteva elemente matematice ale artei*), Birkhoff propune teoria matematică a plăcerii estetice, pe care o dezvoltă într-o serie de lucrări ulterioare [8—12].

În concepția sa, estetica trebuie să se ocupe atît de obiectele estetice, cît și de sentimentul estetic, pe care acestea îl produc, raportat la calitățile obiectului. Relația operă-receptor comportă trei etape: 1) Perceperea obiectului presupune un efort preliminar, cu atît mai mare cu cît complexitatea (C) a părților constitutive ale obiectului este mai mare. 2) Efortul preliminar devine o încîntare, o plăcere estetică (M) în momentul în care 3) subiectul percepției artistice descoperă organizarea obiectului (O).

Măsura plăcerii estetice se poate exprima prin raportul

$$M = \frac{O}{C}.$$

„Deci, măsura estetică este pur și simplu efectul densității relațiilor de ordine comparate cu complexitatea“ [13], adică măsura în care structurarea, organizarea, *forma* reușesc să stăpânească materia și să o facă sensibilă percepției estetice. Plăcerea estetică este cu atât mai mare, cu cât un număr relativ mic de elemente (de exemplu, numărul unităților ritmice într-o poezie sau într-o compoziție muzicală), prin ingenioase relații de recurență, stabilește o organizare cu un indice foarte ridicat de ordine. În muzică această relație este foarte evidentă.

În acest sens, se poate stabili o apropiere între teoria matematică a receptării dată de Birkhoff și estetica numărului de aur, dezvoltată de Matila C. Ghyka. De altfel, Birkhoff recunoaște printre inspiratorii teoriei sale și pe Luca Pacioli. Ordinea (O) pe care Matila C. Ghyka o descoperă în simetria, analogia și euritmia „orchestrațiilor arhitecturale“, în armonia operelor plastice și în cadența versurilor se bazează pe un număr și o formă geometrică relativ simple: numărul și secțiunea de aur.

Birkhoff arată că ordinea (O) poate fi exprimată prin indici formali (simetrie, repetiție etc.) sau prin indici conotativi (asociațiile de înțeles), ceea ce face ca această relație să aibă aplicabilitate generală. Considerăm că ideea conotațiilor apropie teoria lui Birkhoff de cea semantică și este deosebit de importantă pentru aplicarea formulei $M = O/C$ la literatură. Cu cât o semnificație S comportă mai multe sensuri conotative s_1, \dots, s_2, s_n , cu atât plăcerea estetică produsă este mai mare. În cazul de față, S reprezintă complexitatea obiectului, iar s_1, s_2, \dots, s_n , variațiile semantice produse de S , în relații reciproce și organizate în ordinea (O). Cu cât sensurile conotative sînt mai numeroase, cu atât numărul de figuri de sens posibile este mai mare pentru aceeași complexitate (C), deci, cu atât mai mare este densitatea relațiilor de ordine, comparativ cu complexitatea.

Relația stabilită de Birkhoff poate fi interpretată și în termenii teoriei informației [14, 15].

Preocupat de problemele filozofiei limbajului și de estetică, Pius Servien [16] definește limbajul poetic în opoziție cu limbajul științific, opoziție dezvoltată și exprimată în termeni matematici de către Solomon Marcus [17].

Pius Servien insistă asupra construirii a două concepte ideale, limbajul științific (S) și limbajul liric (L), ca doi poli opuși ai limbajului total. Între aceste limbaje se stabilesc următoarele opoziții fundamentale, care fac ca limbajul L să fie ireductibil la limbajul S .

1) Oricărei fraze din limbajul științific i se poate găsi totdeauna o frază absolut echivalentă, în timp ce pentru o frază din limbajul liric nu se poate găsi nici o altă frază care să-i fie perfect echivalentă, ceea ce înseamnă că în limbajul S operează principiul sinonimiei, iar în limbajul L cel al omonimiei.

2) În limbajul științific fraza are un singur sens, în schimb, în limbajul liric nu există frază cu un sens unic. Limbajul liric are puterea deosebită de a genera sensuri diferite la lectori diferiți sau chiar la același lector.

3) Consecința acestor trăsături este că limbajul științific poate fi tradus integral, în timp ce limbajul liric este intraductibil, caracter generat de principiul nonechivalenței.

4) Limbajul științific este indiferent la ritm, în timp ce limbajul liric nu poate exista în afara ritmului.

5) Sensurile care pot fi transmise cu ajutorul limbajului științific, deși în număr infinit, sînt numărabile (elementele acestui infinit pot fi numerotate cu ajutorul numerelor întregi). Sensurile limbajului liric nu pot fi numărate, căci nu este posibilă o reprezentare a acestuia sub formă de puncte distincte, nete, discrete. Spațiul limbajului liric este continuu.

6) Limbajul științific se caracterizează prin fixitatea sensurilor, prin invariabilitatea lor, în timp ce limbajul liric se caracterizează prin aspectul său de perpetuă mobilitate.

7) În sfîrșit, limbajul liric folosește anumite categorii gramaticale: imperativul, optativul, vocativul, neutilizate în limbajul științific.

Solomon Marcus [18] discută și alte opoziții *L/S*: rațional/afectiv, densitate logică/densitate de sugestie, natural/artificial, general/singular, transparent/opac, tranzitiv/reflexiv, independență/dependență față de expresie, paradigmatic/sintagmatic, contexte scurte/contexte lungi, logic/allogic, denotație/conotație, rutină/creație, explicabil/inefabil, luciditate/vrajă, previzibil/imprevizibil.

Ceea ce deosebește esențial limbajul liric de limbajul științific este capacitatea sa de a semnifica infinit. Relația semnat-semnificant, fixă și univocă în cazul limbajului științific, devine de o extremă mobilitate în cazul limbajului liric. Raportul semnat-semnificant, specific limbajului poetic, devine la unii autori un criteriu axiologic: „Frumusețea nu este nimic altceva decât plenitudinea unei inepuizabile bogății semantice, iar geniul scriitorului este de a ști să închidă în scriere principiul infinitei ei străluciri” [19].

METODE STATISTICE

O operă literară poate fi considerată o populație statistică, adică o mulțime de elemente cu o anumită probabilitate de apariție și cu anumite caracteristici. În cazul de față, mulțimea de elemente este numărul (N) al aparițiilor (ocurențelor) cuvintelor (\mathcal{U}). Această mulțime este discretă (elementele sale pot fi numărate). De obicei, numărul N este mai mare decât \mathcal{U} , căci un cuvânt poate să apară de mai multe ori. În cazul în care fiecare cuvânt ar apărea numai câte o singură dată, N ar fi egal cu \mathcal{U} .

Numărul de cuvinte, \mathcal{U} , din text formează vocabularul operei literare. Aceste cuvinte sînt extrase dintr-un fond potențial de cuvinte, numit lexic. Cuvintele lexicului se pot, deci, actualiza în vocabularul textului. Distincția dintre vocabular și lexic a fost făcută de către G.U. Yule [20] și dezvoltată de către P. Guiraud [21].

Elementele populației statistice numită operă literară au anumite caracteristici cantitative (statistici).

Astfel, frecvența (f) este numărul care exprimă de câte ori apare un cuvânt și poate lua valori de la 1 pînă la un număr n (un cuvânt poate să apară o dată, de două ori, de trei ori, ..., de n ori).

Dacă aranjăm cuvintele în ordinea descrescătoare a frecvenței lor, numărul care exprimă locul cuvîntului în această listă este rangul cuvîntului (r). Cuvîntul care va apărea cel mai des va fi de rangul 1, iar cuvîntul care va apărea cel mai rar va fi de rang n .

O lege, generală pentru orice text de limbă, în particular pentru textul literar, exprimă relația dintre frecvența și rangul cuvîntului

$$fr = C,$$

unde f = frecvența de apariție a cuvîntului, r = rangul, iar C = constantă.

Această relație a fost descoperită de Estoup (1916), precizată de Zipf (1949) și se numește *legea Estoup-Zipf*.

Zipf [22] consideră că relația rang-frecvență exprimă echilibrul dintre tendința de economie a celui care vorbește și tendința spre precizie (noneconomie) a celui care ascultă.

Aproximînd mai bine relația rang-frecvență, B. Mandelbrot [23] introduce anumiți parametri, cu aplicabilitate în analiza textelor literare.

Preocupat de randamentul unei transmisii, Mandelbrot se ocupă de limbaj ca sistem care asigură maximum de eficiență pentru minimum de efort (legea lui Zipf). Înlocuind frecvența cu probabilitatea, legea Estoup-Zipf devine:

$$p_r = P (r + \rho)^{-B}$$

sau:

$$\log p_r = \log P - B \log (r + \rho),$$

unde: p_r = probabilitatea, iar P , B , ρ = constante pentru același text, dar diferite pentru tipuri de texte diferite. Înlocuind $B = 1$ și $\rho = 0$, obținem legea Estoup-Zipf.

Graficul funcției este dat în fig. 1 (linia punctată reprezintă funcția $fr = C$).

Mărimea $\frac{1}{B}$ se numește *temperatura informațională* a textului și este de o deosebită importanță în analiza textului literar. O temperatură informațională mare semnifică buna

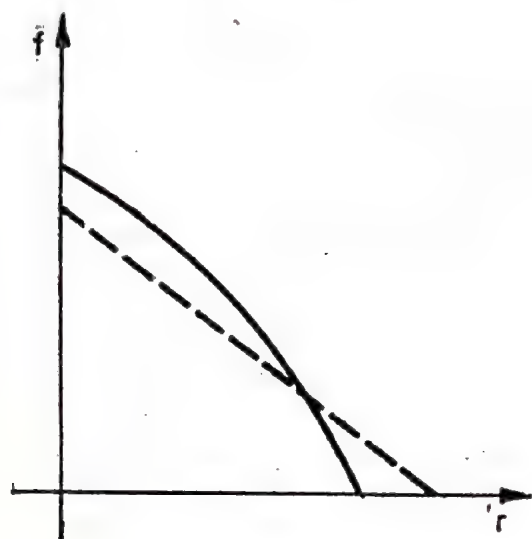


Figura 1

folosire a disponibilității cuvintelor și o frecvență mare a cuvintelor rare, iar o temperatură informațională mică înseamnă o proastă folosire a cuvintelor și o frecvență redusă a cuvintelor rare. După cum temperatura informațională este mai mică sau mai mare decât 1, calitatea textului este diferită. Dacă temperatura informațională este mai mică decât 1, textul este *deschis*. În acest caz, numărul potențial de cuvinte diferite trebuie să fie considerat ca indeterminat. Pentru textele deschise, varietatea crește odată cu temperatura. De exemplu, la J. Joyce, a cărei operă se caracterizează printr-o extremă varietate, B are valoarea apropiată de 1.

Dacă temperatura informațională este mai mare decât 1 (ceea ce se întâmplă în cazuri excepționale), textul este *închis*. În acest caz, numărul potențial de cuvinte diferite poate să fie estimat exact, pornind de la datele rang-frecvență. Cuvintele rare sînt folosite relativ puțin frecvent față de *textul deschis*, iar vocabularul disponibil nu este atît de bine organizat ca în cazul *textelor deschise*.

O altă caracteristică statistică a textului literar poate fi introdusă folosind frecvența (f) a cuvintelor care apar de un număr dat de ori (x). De exemplu, o dată pot să apară 100 de cuvinte, de două ori, 50 de cuvinte etc. Deci, pentru $x = 1$, $f = 100$ etc. Variabila x reprezintă, deci, ocurența cuvintelor.

Să presupunem că avem un text de mărime N . Variabila x poate lua valori naturale (numere întregi pozitive), de exemplu, valorile x_1, x_2, \dots, x_n . În acest caz, x_1 este mai mare sau egal cu 1 ($x_1 \geq 1$). Vom nota valorile corespunzătoare ale frecvenței prin f_1, f_2, \dots, f_n .

Valorile variabilei x și ale lui f se reprezintă sub forma unui tabel, numit tabel de repartiție:

| | |
|-----|------------------------------------|
| x | $x_1, x_2, \dots, x_i, \dots, x_n$ |
| f | $f_1, f_2, \dots, f_i, \dots, f_n$ |

Considerînd pe x ca o variabilă care ia fiecare valoare cu o anumită frecvență, se pot introduce diferite caracteristici.

Valoarea medie (\bar{x}) se definește prin relația

$$\bar{x} = \frac{1}{N} \sum_{i=1}^n f_i x_i$$

și este media aritmetică a valorilor x_i ($i = 1, 2, \dots, n$). Deoarece N este numărul total de cuvinte din text, atunci:

$$N = f_1 + f_2 + \dots + f_n = \sum_{i=1}^n f_i$$

Valoarea medie se mai numește și *centrul repartiției*.

Valoarea medie nu este suficientă pentru caracterizarea repartiției. Este necesar să se mai introducă o caracteristică, care să arate cît de împrăștiate (de dispersate) sînt valorile variabilei în raport cu valoarea medie. Această caracteristică este *abaterea medie pătratică* sau *deviația standard* (σ) și se definește prin relația:

$$\sigma = \sqrt{\frac{1}{N} \sum_{i=1}^n f_i (x_i - \bar{x})^2}.$$

Pătratul deviației standard (σ^2) este numit *dispersia repartiției*.

Deviația standard și media se dau în aceleași unități în care este măsurată variabila (la scara aleasă). Pentru variabile exprimate la scări diferite nu se poate face o comparație directă între dispersii. Pentru comparare, se folosește raportul dintre deviația standard și medie. Acest raport se numește *coeficient de variație* (v) și are expresia:

$$v = \frac{\sigma}{\bar{x}}.$$

Pentru studierea unui text literar, care poate fi o anumită operă literară, totalitatea operelor unui scriitor, ale unei mișcări literare sau ale unei epoci, când nu este posibilă studierea exhaustivă a populației statistice considerate, se poate folosi metoda eșantioanelor. Această metodă constă în studierea unor porțiuni ale populației și însumarea rezultatelor obținute.

Caracteristicile prezentate se referă la eșantionul sau la selecția de mărime sau volum N . Luînd o altă selecție de același volum, se vor obține alte valori pentru aceste caracteristici. Se pune problema ca statisticile de selecție să fie cît mai apropiate de statisticile populației (întregul text literar considerat). De aceea, trebuie să se introducă o nouă caracteristică care să reflecte situația statisticilor eșantioanelor.

O astfel de caracteristică este [24]:

$$K = \frac{v^2}{N},$$

care, pentru valori foarte mari ale lui N , devine:

$$K = \frac{S_2 - S_1}{S_1^2},$$

unde S_1 și S_2 sînt momentele inițiale de ordinul întâi și al doilea. Ultima expresie a fost dată de Yule [25] și se numește *caracteristica lui Yule*.

Caracteristica K a fost folosită în diferite studii stilistice. Astfel, Paul E. Benett [26] găsește pentru *Julius Caesar* de Shakespeare următoarele valori ale lui K , pe acte: $K_I = 61,3$; $K_{II} = 45,7$; $K_{III} = 77,5$; $K_{IV} = 50,6$; $K_V = 72,3$. După cum se observă, *caracteristica* K atinge

valoarea maximă în actul al III-lea, când are loc asasinarea lui Caesar iar discursul lui Antonius se desfășoară concentric și obsesional în jurul acestui eveniment. De asemenea, *caracteristica K* a fost folosită în probleme de paternitate a operei literare.

Totuși, nici *caracteristica lui Yule* nu individualizează suficient universul statistic al unui text literar.

G. Herdan [27] introduce o nouă caracteristică care este *coeficientul de variație a mediei* sau *fluctuația relativă a mediei* (v_m).

$$v_m = \frac{\sigma/\sqrt{N}}{\bar{x}}.$$

C. Müller [28] a utilizat coeficientul de variație a mediei pentru studierea stilului lui Corneille.

Toate caracteristicile statistice prezentate au fost folosite în diferite tipuri de studii ale textului literar, și anume:

A) Un mare număr de studii au fost consacrate analizei vocabularului textului literar, a bogăției, varietății și excentricității acestuia. Majoritatea lucrărilor de acest tip au fost inspirate de cercetarea de amploare pe care a făcut-o P. Guiraud [29] textelor poeziei simboliste (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Claudel, Apollinaire). Reținem câteva dintre rezultatele remarcabile pentru structura vocabularului textului literar la care ajunge P. Guiraud.

Vocabularul, numărul n de cuvinte folosite de un scriitor, reflectă un fond potențial de cuvinte, care este *lexicul*, a cărui mărime poate fi calculată probabilistic. Orice lexic este definit prin *întindere* și prin *structură*, caracterizată, la rîndul ei, prin *concentrație* și prin *dispersie*.

Lexicul are următoarele zone care reflectă caracteristicile semantice (zone aritmo-semantice):

1° *Cuvinte de structură* sau *cuvinte gramaticale*, semantic vide, care au frecvența cea mai mare; de exemplu, din lexicul considerat de P. Guiraud de 24.000 de cuvinte, cele 100 de cuvinte de structură constituie 50% din discurs.

2° *Cuvinte de semnificație* sau *cuvinte pline*, divizate la rîndul lor în: a) *cuvinte temă*, cuvinte care se întîlnesc,

în medie, în toate frazele, și au o mare extensiune a sensului; în exemplul lui Guiraud cele 50 de cuvinte temă constituie 9% din discurs; b) *cuvinte de bază*, care constituie substanța discursului; în exemplul lui Guiraud, cele 4000 de cuvinte de bază constituie 40% din totalul cuvintelor și 80% din cuvintele de semnificație; c) *cuvinte de caracterizare*, cu o slabă frecvență și cu o mare restricție de sens (sînt foarte precise).

Noțiunea cea mai importantă pentru analiza statistică a textului literar este noțiunea de *cuvînt cheie*. Cuvintele cheie sînt cuvintele a căror frecvență se depărtează de cea normală. *Deviația absolută* este frecvența cuvîntului în textul dat minus frecvența normală, iar deviația redusă este

$$\frac{\text{deviația absolută}}{\sqrt{\text{frecvența normală}}}$$

Deviația redusă măsoară *originalitatea* cuvîntului. De asemenea, se poate măsura *excentricitatea* cuvîntului prin raportul dintre rangul mediu al cuvîntului cheie în lista generală și numărul de cuvinte cheie.

Cuvintele cheie sînt cuvintele predilecte ale unui autor, deci, sînt acele cuvinte care prezintă o frecvență mare în comparație cu cea normală. Este evident că, în prealabil, trebuie definită frecvența normală. Pentru studierea frecvenței cuvintelor cheie la poeții menționați, P. Guiraud o compară cu frecvența aceluiași cuvinte în lista lui Vander Beke, *French Word Book* (1929), stabilită prin însumarea a 1.200.000 de cuvinte ale scriitorilor din aceeași perioadă.

Astfel, la Baudelaire, frecvența cea mai mare o au cuvintele *ange* și *cœur*, cu devieri reduse de 51 respectiv 36 în raport cu norma Vander Beke. Primele două cuvinte mai des folosite de către Rimbaud sînt *mer* (24) și *cœur* (19). (Pentru ameliorarea ulterioară a metodei, vezi P. Guiraud [30]).

B) Alt tip de studii statistice se ocupă de problema paternității unui text literar. Analizînd diferitele caracteristici statistice ale unui text literar, cu autor necunoscut, și ale textelor unor autori presupuși, se poate stabili cărui autor îi aparține opera.

De exemplu, pentru stabilirea paternității, Williams [31] a folosit repartiția frecvenței logaritmului lungimii frazei, ca o trăsătură individualizatoare a stilului. Dar, stilul scriitorului poate varia cu timpul, ceea ce complică mult problema paternității [32].

În același sens, se înscriu și cercetările lui Ellegård [33] care introduce un nou parametru: raportul dintre probabilitatea unui cuvânt într-un text literar mult diferită față de probabilitatea aceluiași cuvânt în opere similare și probabilitatea cuvântului în celelalte opere. Metoda a fost ameliorată de Herdan [34].

C) Multe lucrări de statistică literară se ocupă de caracteristicile versului. Astfel, Kolmogorov [35] a determinat probabilitatea de apariție a rimelor duble, triple, cvadrupe etc. Pentru limba rusă, el stabilește probabilitatea de 0,005 ca două cuvinte selectate la întâmplare să rimeze. Formula rimelor duble pentru limba rusă este:

$$M_2 = \frac{n^2 - n}{2} \times 0,005 = \frac{n^2 - n}{400},$$

în care n = numărul cuvintelor considerate, iar M_2 = numărul rimelor duble.

Un calcul similar a fost făcut de către P. Guiraud [36]. În limba franceză n cuvinte vor da $37 \times \frac{n^2}{100}$ rime.

În mai multe lucrări ale lui Kolmogorov [37, 38, 39] și ale colaboratorului său Kondratov [40, 41] ritmul este văzut, de asemenea, ca un proces stohastic.

Structura probabilistică complexă a prozodiei, în toate aspectele ei: rimă, ritm, organizarea în strofe, este analizată de J. Levý [42].

D) În afară de calcularea efectivă a unor caracteristici ale textului literar, metodele statistice au fost folosite și pentru cercetarea, prin modelare, a unor probleme teoretice cum este aceea a definirii stilului.

Astfel, Lubomir Doležel [43] construiește un model statistic al stilului.

Stilul este definit ca o suită de operații selective la diferite niveluri, care se produc în procesul de codificare. Prima etapă a procesului este cea *semantică*, când pentru

un semnificat se alege un semnificant dintre mai mulți semnificanți posibili. A doua etapă este etapa *gramaticală*, cînd se produce alegerea unei construcții dintre mai multe construcții gramaticale echivalente, alternativele posibile pentru reprezentarea lingvistică a primei etape.

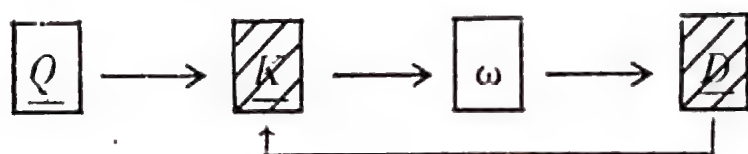
Regulile care determină această selecție sînt *reguli stilistice*. Pentru construirea modelului se pornește de la cîteva ipoteze:

1) Criteriile selecției stilistice nu sînt date de către sistemul limbii (sînt extralingvistice) și pot fi obiective sau subiective.

2) Regulile selecției stilistice au caracter statistic.

3) Se presupune, ca o consecință a regulilor statistice de selecție, că ansamblul de elemente care variază (elementele lingvistice alternative) este o *variabilă aleatoare* (stastică), ω , cu o anumită distribuție de probabilitate.

Etapa stilistică a codificării poate fi exprimată prin următoarea schemă:



unde \underline{Q} sînt factorii obiectivi extralingvistici, \underline{K} reprezintă factorii subiectivi ai codificării, ω = variabila aleatoare, iar \underline{D} = destinatarul. Codificarea este obiectivă cînd nu intervin calitățile individuale ale subiectului și subiectivă cînd reflectă aceste calități.

În primul caz, ansamblul elementelor lingvistice alternative vor avea totdeauna aceeași distribuție de probabilitate. Aceasta se caracterizează prin doi parametri:

ξ este *parametrul limbii*; caracterul obiectiv se manifestă în toate circuitele comunicării. Corespunzător, mesajul $[M[\xi(t)]]$ se numește *mesaj cu o singură dimensiune*.

φ_i este *parametrul stilului obiectiv*; variabila aleatoare ia o valoare unică într-un anumit subansamblu (sau într-un anumit circuit al comunicării), dar valori diferite pentru diferitele subansambluri. Mesajul corespunzător $M[\xi(t), \varphi_i(t)]$ se numește *mesaj cu două dimensiuni*.

În al doilea caz (cînd intervin și factori subiectivi) distribuția de probabilitate diferă de la mesaj la mesaj și se exprimă prin parametrul η_i (parametrul stilului subiectiv). Mesajul corespunzător $M[\xi(t), \varphi_i(t), \eta_i(t)]$ se numește *mesaj cu trei dimensiuni*.

Modelul este amplificat prin introducerea unei noi caracteristici, caracterul *staționar* sau *nestaționar* al variabilei. Doležel aplică modelul statistic propus la texte din literatura cehă.

Ideile expuse mai sus sînt reluate de Doležel în [44]. Autorul ia în considerare noțiunile de *context-free*, unde influențele contextului sînt eliminate, deci se impune stilul individual (corespunzător parametrului η_i), *context-bound*, cînd influențele contextului sînt maxime (parametrul φ_i) și *context-sensitive*, care este o îmbinare de restricții și de libertate în alegerea cuvintelor și a regulilor de combinare ale acestora. Doležel dă formula textului în care procesul de selecție este dominat de factori subiectivi $T = \{S-C_1, S-C_2, \dots, S-C_n\}$ sau de factori obiectivi $T = \{O-C_1, O-C_2, \dots, O-C_n\}$, unde C = caracteristică, S = subiectiv, O = obiectiv.

Preocupări de statistică literară au existat și în țara noastră încă din anii 1930–1940, cînd se înscriu cercetările lui I. Șiadbei [45] și D. Caracostea [46]. În ultimii ani, studiile de stilostatistică au fost continuate și adîncite. S-au cercetat aspectele statistice ale lexicului unor scriitori [47, 48] dintre care Eminescu s-a bucurat de o atenție specială [49, 50], precum și probleme mai generale de structură statistică a stilurilor [51, 52, 53, 54]. Metodele statistice au fost, de asemenea, folosite și în mult disputata problemă a paternității *Cîntării României* [55, 56].

Considerînd textul literar ca un univers statistic ale cărui elemente au o anumită probabilitate de apariție, statistica literară descrie acest univers în termeni specifici. Ideea centrală este aceea de deviere. Astfel, frecvența cuvintelor din textul literar dat este studiată în raport cu o frecvență medie sau o frecvență-normă, deviația standard ca și coeficientul de variație sînt calculate în raport cu distribuția medie etc. Ceea ce interesează, cu

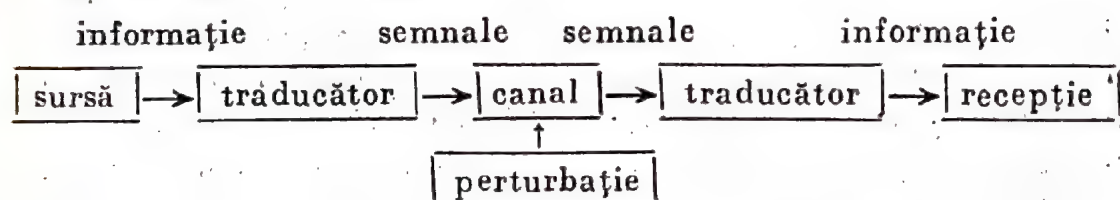
privire la populația textului literar, sînt abaterile de la o medie care se stabilește în diferitele procese interne ale ansamblului de elemente. Astfel de studii nu sînt decît variante, cu alte mijloace, ale studiilor de stilistică a devierilor. Deosebirea este că în cazul studiilor de stilostatistică norma nu mai este stabilită empiric și intuitiv ci devine o medie calculată, de asemenea, statistic. De aceea, studiile de statistică a textului literar aduc un plus de precizie unui tip de analiză, de multă vreme instaurat în stilistică.

METODE ALE TEORIEI INFORMAȚIEI

Teoria informației a oferit pentru fenomenul literar cadrul unor generalizări și interpretări dintre cele mai îndrăznețe.

Transmiterea informației prin limbaj a fost în atenția cercetătorilor, începînd cu întemeietorii ciberneticii. Un capitol din cartea lui Norbert Wiener [57] și o lucrare a lui C. E. Shannon [58] sînt consacrate acestei probleme.

Schema transmiterii informației



poate fi interpretată, în cazul limbajului, astfel: prima etapă a procesului este transformarea gîndurilor, impresiilor, sentimentelor etc. pe care emițătorul vrea să le transmită în anumite simboluri sonore sau grafice (cuvinte rostite sau scrise) și combinarea acestora în propoziții și fraze. Faza următoare este propagarea simbolurilor (sonore, vizuale etc.) pentru ca acestea să poată ajunge la receptor, unde se produce procesul invers: simbolurile sînt descifrate. Condiția acestui proces este cunoașterea regulilor de simbolizare și de recurență a simbolurilor deopotrivă de către emițător și de către receptor.

Pentru a urmări modul specific de transmitere a mesajului prin limbajul literar, vom prezenta câteva noțiuni, fundamentale, ale teoriei informației.

Entropia este măsura gradului de nedeterminare a unui ansamblu de evenimente (eveniment = apariție a unui element). Nedeterminarea depinde de probabilitatea de apariție a elementelor. Dacă există un anumit câmp de probabilitate $\{A, a, p(a)\}$ și, implicit, o anumită repartiție

$$A = \begin{vmatrix} a_1 & a_2 & \dots & a_n \\ p_1 & p_2 & \dots & p_n \end{vmatrix}$$

măsura H a gradului de nedeterminare a evenimentului A este în funcție de probabilitățile evenimentelor:

$$H(A) = H(p_1, p_2, \dots, p_n)$$

și se calculează prin expresia

$$H(A) = - \sum_{k=1}^n p_k \log_2 p_k,$$

dată de Claude E. Shannon, după modelul entropiei gazelor, descoperită de Boltzmann.

Pentru a o deosebi de cea din fizică, se numește *entropie informațională*.

Unitatea de măsură a nedeterminării este gradul de nedeterminare a unui ansamblu de două elemente egal probabile. Această unitate, propusă de Shannon, se numește unitate *diadică binară* sau *bit*.

Entropia este maximă atunci când toate probabilitățile sînt egale între ele, deci când repartiția este uniformă.

Informația, indiferent de natura ei, poate fi definită cu ajutorul entropiei. Cantitatea de informație este egală cu entropia pe care o înlătură. Deoarece informația înlătură o nedeterminare, pentru cantitatea de informație se întrebuițează aceeași măsură ca și pentru gradul de nedeterminare. Deci entropia este și măsura cantității de informație.

Redundanța. Cantitatea maximă de informație se obține atunci când există o echipartiție a ocurențelor simbolurilor.

Această situație este însă ideală. În practică, apariția simbolurilor nu este echiprobabilă. Dacă notăm cu H_1 informația mesajului transmis și cu H_0 informația pe care ar putea să o transmită în cazul în care simbolurile ar fi echiprobabile, raportul H_1/H_0 este *informația relativă*.

Mărimea complementară

$$R = 1 - H_1/H_0$$

se numește *redundanță*.

În cazul în care $H_1 = H_0$, deci cînd toate elementele sînt echiprobabile, redundanța este nulă, imprevizibilitatea apariției elementelor este maximă.

Redundanța devine egală cu 1 cînd cantitatea de informație este nulă. În acest caz, apariția fiecărui element este previzibilă, deci eficacitatea modului de transmisie este nulă.

Codul este reprezentarea prin anumite semnale (simboluri) a informației, pentru ca aceasta să poată fi transmisă pe canal. În limbă codul este dat de totalitatea regulilor fonetice, morfologice și sintactice care fac posibilă transmiterea informației semantice cu ajutorul sunetelor sau literelor. Din punct de vedere matematic, codul se definește ca sistem format din două mulțimi finite X , Y și o probabilitate condiționată $p(y/x)$, definită pe Y pentru orice $x \in X$, și se notează cu $[X(y/x), y]$. Mulțimea X se numește mulțimea semnalelor care se emit iar mulțimea Y se numește mulțimea semnalelor care se recepționează; probabilitatea $p(y/x)$ se numește probabilitatea de recepționare condiționată de ceea ce se emite.

Un caz particular al codului este codul binar. Un cod binar este astfel construit, încît fiecare element (numit cuvînt) este alcătuit dintr-o succesiune de două simboluri (numite litere), notate, de obicei, 1 și 0 (1 indică prezența și 0 absența unui semnal; în telegrafie 1 înseamnă contact electric și 0 lipsa contactului). Toate cuvintele codului sînt formate din același număr de simboluri, au, deci, aceeași lungime (în felul acesta se marchează sfîrșitul unui cuvînt). De exemplu, fiecare literă din alfabetul unei limbi poate fi reprezentată printr-un cuvînt al unui cod binar, obținut prin scrierea numărului de ordine al literei

în baza 2. Aceasta înseamnă că numărul este format dintr-o sumă, în care fiecare termen este un produs dintre 0 sau 1 și numărul 2 (baza) ridicat la o putere. De exemplu, în alfabetul limbii române (26 litere), litera *a* poate fi reprezentată prin simbolul 00001 deoarece $1 = 0 \cdot 2^4 + 0 \cdot 2^3 + 0 \cdot 2^2 + 0 \cdot 2^1 + 1 \cdot 2^0$, iar *z* prin simbolul 11010 deoarece $26 = 1 \cdot 2^4 + 1 \cdot 2^3 + 0 \cdot 2^2 + 1 \cdot 2^1 + 0 \cdot 2^0$.

Distanța Hamming [59] a unui cod binar folosită în analiza limbajului poetic exprimă numărul de locuri pe care se află simboluri diferite atunci când se compară două cuvinte ale unui cod (în exemplul de mai sus, distanța între *a* și *z* este 4, deoarece diferă pozițiile 1, 2, 4, 5).

Caracterul foarte general al acestor noțiuni face ca studierea textului literar în termenii teoriei informației să necesite distincții și nuanțări pronunțate.

A. Moles [60] distinge un tip special de informație, *informația estetică*, specifică mesajului artistic, pe care o definește în opoziție cu *informația semantică*.

Informația semantică a limbajului presupune un consens unanim asupra simbolizării (codificării). Aceste reguli sînt universal acceptate de către cei ce emit și de către cei ce receptează mesajul, deci au o bază comună de cod normalizat. Codificarea și decodificarea sînt două procese inverse, dar similare. Caracterul acestui proces este prin excelență logic. Consecința este că informația semantică poate fi transpusă într-un alt sistem de simboluri (poate fi tradusă în altă limbă). O altă consecință este comutabilitatea ei de pe un canal pe altul.

Informația estetică presupune o codificare și o decodificare personale, specifice. Între regulile simbolizării, la nivelul emiterii mesajului, și regulile descifrării simbolurilor, la nivelul receptării, nu mai există o concordanță. Informația estetică este definită de Moles mai ales în raport cu receptorul. Receptorul este definit printr-un repertoriu de cunoștințe și simboluri, dar și prin structuri perceptivo-afective specifice, anterioare momentului decodificării. În funcție de repertoriul său, receptorul va descifra mesajul într-un mod particular. Deci, informația estetică este aleatoare. În opoziție cu informația semantică, informația estetică este indisolubil legată de canalul pe

care se transmite și imposibil de transpus în alt sistem de simboluri (este intraductibilă).

Posibilitatea specifică receptării estetice, de a descifra simbolurile într-un mod propriu, este favorizată de gradul înalt de nedeterminare a apariției elementelor mesajului. Mesajul este în așa fel construit, încât predictibilitatea elementelor sale este foarte redusă.

De exemplu, cu cât mai multe vor fi sensurile pe care le degajă o operă literară, cu atât posibilitatea descoperirii unuia dintre ele este mai redusă, deci cu atât sensul respectiv este mai imprevizibil.

Originalitatea textului literar este corelată direct cu gradul de nedeterminare. O entropie maximă imprimă textului un caracter de neașteptat, aduce ceva nou, original.

Redundanța este, în schimb, opusul nedeterminării. Pe planul textului literar, aceasta se exprimă prin ordine, reguli cunoscute, previzibilitate, deci, lipsă de originalitate.

Codul este aspectul informațional cel mai important pentru textul literar. Specificul codificării literare este o combinație a simbolurilor, care la rândul ei, generează o maximă probabilitate a sensurilor. În mod obișnuit, cu ajutorul codurilor se limitează gradul de nedeterminare a sursei, iar cantitatea de informație transmisă este proporțională cu nedeterminarea înlăturată. În cazul textelor literare caracterizate printr-un mare potențial semnificativ, regulile codului sînt foarte puțin riguroase, iar ordinea pe care o instituie este minimă și provizorie. Dar, această ordine minimă permite receptorului o decodificare neechivalentă codificării. Probabilitatea mare, care nu este înlăturată de codificare, face ca alegerea receptorului să presupună, la rândul ei, o cantitate mare de informație. Se produce astfel fenomenul paradoxal în care, deși entropia rămîne cu valori mari după codificare, cantitatea de informație, în urma decodificării, are, de asemenea, valori maxime.

Teoria informației a oferit termenii cei mai potriviți pentru interpretarea fenomenului artistic contemporan. Muzica aleatoare, informalul, literatura de gradul zero

sînt expresia unei nedeterminări maxime, într-o ordine minimă și, în sfîrșit, a unei cantități maxime de informație pe care receptorul o capătă, atunci cînd mesajul devine pentru el inteligibil.

Max Bense, în cele 4 volume ale *Esteticii* sale [61], face teoria artei contemporane în termeni informaționali. Autorul consideră că arta ajunge la o epuizare prin repetare, la moarte prin ordine cunoscută, căci nu poate să ofere nimic imprevizibil, nimic nou. Soluția este înlocuirea ordinii prin probabilitate, ceea ce oferă posibilități nelimitate artei. Forma ideală este arta produsă de calculatoarele electronice, în care întîmplătorul ia forma sa cea mai desăvîrșită, ca rezultat al unor posibilități de combinare infinite. Se înțelege că, în acest caz, arta își pierde orice caracter mimetic față de realitate, căci formele pe care le instaurează nu se găsesc în natură.

Tot dintr-o interpretare în termenii teoriei informației a artei contemporane, U. Eco [62] introduce categoria de *deschidere*, ca posibilitate a operei de artă de a semnifica infinit. Accentul cade pe receptare, adică pe modul specific de interpretare a simbolurilor și a regulilor de combinare ale acestora. Gradul minim de organizare, care menține valori maxime ale entropiei, permite o receptare personală, care, în cazul formelor de artă contemporană, devine chiar la un singur receptor doar o posibilitate asupra căreia el optează întîmplător (*deschidere de gradul doi*).

În mod firesc, astfel de interpretări implică problema valorii operei de artă; care operă literară va produce o plăcere artistică mai mare consumatorului, aceea care este dominată de ordine, în care receptorul descoperă ușor *forma*, cu ajutorul regulilor redundante (cunoscute), sau aceea care îl pune pe receptor în fața unei probleme de probabilitate, de alegere a unei forme din mai multe forme posibile, generate de jocul întîmplător al elementelor?

Max Bense optează pentru a doua posibilitate. Mai prudent, U. Eco refuză orice reflex axiologic categoriei de deschidere, pe care o definește doar ca un mod de consum al artei, specific societății contemporane.

Dimpotrivă, alți autori consideră că o operă de artă care place se caracterizează prin valori mici ale entropiei, deci prin valori maxime ale ordinii și redundanței. În acest sens, este polemica prezentată de S. Marcus [63] dintre Rudolf Arnheim și Werner Rosenthal care corelează artisticitatea cu valori maxime ale entropiei și Jadwiga Slawinska care consideră, dimpotrivă, că frumosul este o expresie a ordinii care se opune nedeterminării.

În continuare, ne vom opri la câteva rezultate concrete obținute prin aplicarea metodelor teoriei informației de către cercetătorii români.

Pornind de la formula energiei informaționale dată de O. Onicescu [64]

$$E = \sum_{i=1}^n p_i^2,$$

unde E = energia informațională, iar p = probabilitatea, S. Marcus [65] calculează energia informațională la trei poezii ale lui Eminescu: *La mijloc de codru...*, *Somno-roase păsărele...* și *Se bate miezul nopții...*

Energia informațională a unui sistem caracterizează global sistemul, spre deosebire de entropiile de diferite ordine care sînt indici ai dinamismului sistemului. Așa după cum expresia entropiei informaționale dată de Shannon este analoagă celei stabilite de Boltzmann pentru entropia gazelor, tot astfel, energia informațională este analoagă unei alte noțiuni fizice, aceea de energie cinetică, care descrește odată cu creșterea entropiei.

Pentru a calcula entropia și energia informațională la cele trei poezii, S. Marcus stabilește mai întâi frecvența absolută a literelor (rang I, respectiv la cele trei poezii: $e = 32$, $e = 37$, $a = 22$, rang II: $i = 22$, $r = 22$, $e = 21$, rang III: $d = 21$, $n = 21$, $i = 21$ etc.) și apoi, frecvența relativă, în raport cu frecvența literelor limbii române. În cazul celor trei poezii, cele mai mari devieri față de frecvența literelor în limbă o au: $d = 10$, $c = -7$, $s = 6$ (*La mijloc de codru...*), $c = -7$, $t = -7$, $o = 5$ (*Somno-roase păsărele...*) și $m = 10$, $ă = 8$, $r = -6$ (*Se bate miezul nopții...*).

Calcularea entropiei și a energiei a dus la următoarele valori: *La mijloc de codru...* (entropia = 4,0562, energia = 0,06963), *Somnoroase păsărele...* (entropia = 4,2274, energia = 0,06471) *Se bate miezul nopții...* (entropia = 4,2542, energia = 0,06218).

Datele analizei confirmă aprecieri care pot fi făcute intuitiv. Poezia *La mijloc de codru...*, cu caracter prozodic popular, se caracterizează printr-o ordine maximă rezultată din regularitatea ritmului la perioade mici de timp și frecvența mare a rimelor, ca urmare a scurtimii versurilor. În consecință, se caracterizează printr-o valoare relativ mică a entropiei. Corespunzător, energia informațională are valoarea maximă, expresie a caracterului alert, vioi al poeziei.

Dimpotrivă, poezia *Se bate miezul nopții...*, cu caracter meditativ, filozofic, cu multe sensuri implicate, se caracterizează printr-o valoare maximă a entropiei și, corespunzător, printr-o valoare minimă a energiei informaționale, care exprimă caracterul de degajare lentă a profunzimilor metafizice.

S. Marcus [66] face și o clasificare a metrilor în funcție de valoarea energiei informaționale.

Pentru studiul stilului lui Eminescu, entropia și energia informațională au fost folosite și de A. Baldovenescu, E. Pușcalău și D. Stan [67].

Noțiuni de teoria codurilor au fost aplicate în studierea variantelor poeziei lui Eminescu *Mai am un singur dor* (Liana Schwartz [68]) și a traducerilor românești ale poeziei *A une passante* de Ch. Baudelaire (Lucia Vaina [69]).

Dimensiunea temporală a transmiterii informației este luată în considerație de Andrei Vincenz [70] pentru studierea ritmului interior al poeziei.

Textul poetic este divizat în unități poetice minimale numite poeteme.

Fluxul $\varphi(t)$ de informație poetică (informația transmisă cu ajutorul codului specific poeziei) este cantitatea de informație furnizată de text pe unitatea de timp. Fluxul

este măsura gradului de concentrație sau de complexitate a textului în momentul t

$$\varphi(t) = \frac{I(X_n)}{\tau_n} \text{ pentru } (t_{n-1} < t < t_n),$$

unde $\varphi(t)$ = fluxul informațional, I = cantitatea de informație, x = poetemul, τ = durata sau lungimea poemului, N = numărul de apariții ale poemelor, iar $n = 1, 2, \dots, N$.

Ritmul interior al textului poetic este determinat de variația aproape periodică a funcției $\varphi(t)$. Valorile mari ale fluxului informațional presupun redundanțe reduse și invers, cu consecința unor perioade de maximă tensiune și, respectiv, de relaxare.

În acest mod, este calculat fluxul informațional la poeziile *Balet* de G. Bacovia, *La mijloc de codru...* de M. Eminescu și *Soleils couchants* de P. Verlaine. Unitatea minimală (poetemul) este considerată silaba. Rezultatele cercetării arată că poezia *Balet* se caracterizează prin trei vîrfuri ale fluxului informațional, cîte un maxim pentru fiecare strofă, ceea ce explică senzația de balansare pe care o provoacă lectura poeziei, iar poezia *La mijloc de codru...* printr-un singur val informațional, care exprimă gradația și crescendo-ul final al poeziei. Graficul poeziei lui Verlaine arată o succesiune ușor ascendentă a fluxului informațional, expresie a calmului pe care îl degajă poezia.

METODE ANSAMBLISTE

Mai recent, în analiza textului literar au pătruns metode ale teoriei mulțimilor.

Julia Kristeva [71] consideră limbajul poetic ca un ansamblu de elemente caracterizat prin libertatea absolută a combinațiilor. Limbajul poetic este o mulțime de elemente, iar celelalte limbaje (uzual, științific, metalimbaje etc.) sînt submulțimi ale acestei mulțimi, limitate prin anumite reguli de construcție.

Kristeva dă chiar o teoremă de existență a limbajului poetic, conform căreia orice secvență a limbajului liric comportă mesajul transmis.

Pentru prima dată, o folosire efectivă în studiul problemelor limbajului poetic a metodelor ansambliste, topologice, a grafurilor și a elementelor de logică simbolică se întâlnește la S. Marcus [72], mai ales, în modelarea matematică a opoziției limbaj liric/limbaj științific [cap. IV] și în modelarea operei dramatice [cap. VIII].

Pentru exprimarea opoziției limbaj liric/limbaj științific, vocabularul este definit ca o mulțime finită și nevidă (V). Cuvintele sînt elemente ale mulțimii V . O frază din vocabularul V este orice șir finit de elemente din V și se notează $a_1, a_2, \dots, a_i, \dots, a_n$, unde n este lungimea frazei, iar a_i este termenul de rang i al frazei.

Limbajul pe vocabularul V , $L(V)$ sau $\langle V, L \rangle$ este orice colecție de fraze pe vocabularul V . Totalitatea frazelor constituie limbajul universal $[U(V)]$.

Se demonstrează că *limbajul universal pe un vocabular V oarecare este numărabil și că orice limbaj este cel mult numărabil*.

După ce s-au definit proprietățile unui limbaj oarecare, se trece la opoziția fundamentală dintre cele două tipuri distincte ale acestui limbaj: limbajul științific și limbajul liric, care constă în modul specific de a semnifica. Limbajul științific se caracterizează prin sinonimie infinită, iar limbajul liric prin omonimie infinită.

Pentru aceasta, se definește structura semantică a unui limbaj. Semnificațiile constituie o mulțime \mathcal{S} de elemente. Orice relație binară ρ definită în L și cu valori în \mathcal{S} constituie o *structură semantică*. Deci, sistemul de obiecte $\langle V, L, \mathcal{S}, \rho \rangle$ constituie un limbaj cu structură semantică.

Două fraze x și y sînt sinonime dacă $\rho(x) \cap \rho(y) \neq \emptyset$. *Ordinul de sinonimie* al perechii de fraze $\langle x, y \rangle$ este dat de numărul cardinal al mulțimii $\rho(x) \cap \rho(y)$. Frazele x și y sînt parțial sinonime dacă $\rho(x) \neq \rho(y)$. Cînd se ia în considerație relația inversă ρ^{-1} se obțin noțiuni relative la omonimie.

Opoziția semantică dintre frazele x și y este exprimată prin cuplul ordonat $\langle \rho(x), \rho(y) \rangle$. Sinonimia parțială corespunde opoziției semantice nedisjunctive dintre x și y , iar sinonimia totală corespunde opoziției zero dintre x și y . Pentru ca frazele x și y să nu fie sinonime este necesar și suficient ca opoziția semantică să fie o opoziție disjunctivă ($\rho(x) \cap \rho(y) = 0$).

Indicele de sinonimie, $i(x)$, al unei fraze $x \in L$, este numărul cardinal al mulțimii $\bigcup_{s \in \rho(x)} \rho^{-1}(s)$. *Indicele de omonimie* al frazei x este numărul cardinal $o(x)$ al mulțimii.

Pentru definirea unor aspecte ale limbajului liric se introduce noțiunea de *structură de valorificare* (λ) care ia în considerație mulțimea indivizilor umani și mulțimea diferitelor momente în care este sesizată semnificația; de asemenea, se introduce noțiunea de *indice de receptivitate* care măsoară depărtarea dintre două semnificații S_1 și S_2 din $\rho(x)$, sesizate de persoane diferite.

Limbajul liric se definește prin următoarea caracteristică: *mulțimea semnificațiilor exprimate este de puterea continuului*.

Pentru crearea modelului matematic al operei de artă dramatice, S. Marcus a pornit de la sugestiile unor autori care s-au apropiat de o înțelegere formală a spectacolului teatral (G. Polti, E. Souriau, P. Ginestier) și de la analiza a trei piese de teatru: *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale, *Ultima oră* de Mihail Sebastian și *Suflete tari* de Camil Petrescu (pentru aceasta au fost folosite și rezultatele cercetărilor lui Mihai Dinu [73, 74]).

Cel mai mult a fost luată în considerație concepția dramatică a lui Steen Jansen [75, 76, 77] care aplică la teatru distincțiile hjelmsleviene substanță/formă, expresie/conținut.

Nu ne oprim la ultima formă matematică a modelului integral al operei dramatice și la comentariul matematic al acestui model [78], ci la câteva aspecte ale analizei celor trei opere dramatice, pentru ca să putem urmări aplicarea practică a modelului.

Pentru crearea modelului, din mulțimea aspectelor pe care le cuprinde un spectacol de teatru, au fost reținute doar cîteva, pur formale, care pot fi matematizate.

Astfel, *structura scenică a piesei* este ansamblul de informații obținute numai prin observarea intrărilor și ieșirilor personajelor în scenă și din scenă.

Densitatea de populare a spectacolului este definită cu ajutorul unui cod binar, construit astfel: la întâlnirea liniilor, care notează numărul de ordine al personajelor după intrarea lor în scenă, cu coloanele, care notează numărul de ordine al scenelor în succesiunea lor, se pune cifra 1 sau 0 după cum personajul este prezent sau este absent în scena respectivă. *Densitatea de populare a spectacolului* este egală cu raportul dintre numărul celulelor ocupate de cifra 1 (cînd personajul este prezent) și numărul total al celulelor matricii formate.

Relațiile dintre personaje sînt echivalente cu relațiile dintre mulțimile asociate fiecărui personaj. Acestea sînt mulțimile numerelor de ordine ale scenelor în care personajul este prezent. Astfel, două personaje x și y sînt *scenic concomitente* dacă mulțimile asociate Ax și Ay sînt în opoziție zero ($Ax = Ay$). Un personaj x este *scenic dominat* de personajul y , dacă opoziția dintre Ax și Ay este privativă în favoarea lui Ay ($Ax \subset Ay$). Personajele x și y sînt *scenic independente* dacă nu sînt nici scenic concomitente, nici în relație de dominare scenică.

Gradul de confruntare scenică dintre personaje este dat de *distanța scenică dintre personaje* și de *diametrul scenic* al piesei. Lanțul dintre două personaje x și y este un șir de personaje z_1, z_2, \dots, z_n cu următoarele proprietăți: $z_1 = x$, $z_n = y$, iar z_i și z_{i+1} nu sînt scenic alternative pentru nici o valoare a lui i , pentru care $1 \leq i \leq n - 1$. Numărul $n-1$ este *lungimea lanțului*. *Distanța scenică* dintre x și y este cel mai mic număr $n-1$. Cînd nu există un lanț de lungime finită între x și y , *distanța scenică* dintre x și y este infinită. Cea mai mare dintre distanțele scenice dintre personaje este *diametrul scenic al piesei*.

Parametrii de mai sus exprimă gradul de confruntare a personajelor două cîte două. Poziția unui personaj în raport

cu toate celelalte personaje se poate obține prin suma distanțelor scenice dintre x și celelalte personaje

$$d(x) = \sum_{y \neq x} d(x, y),$$

unde $d(x)$ = distanța scenică, $d(x, y)$ este distanța scenică dintre personajele x și y , iar condiția este ca $y \neq x$, deci sumarea se face pentru personaje y distincte de x . Se poate, de asemenea, considera distanța maximă

$$\delta(x) = \max_{y \neq x} d(x, y).$$

Un alt parametru, $\gamma(x, y)$, notează numărul scenelor în care personajele x și y sînt amîndouă prezente. Analog,

$$\gamma(x) = \sum_{y \neq x} \gamma(x, y).$$

Cînd se iau în considerație și scenele în care $x = y$ (confruntarea personajului cu el însuși), se introduce un nou parametru,

$$\lambda(x) = \sum_y \gamma(x, y).$$

La rîndul lor, scenele unei piese pot fi ierarhizate în funcție de *gradul lor de populare*. $\alpha(n)$ reprezintă numărul de personaje prezente în scena de rang n . În mod analog, parametrul α' asociază fiecărui personaj numărul scenelor în care este prezent.

Parametrii de mai sus au fost calculați pentru cele trei piese de teatru. Reținem unele concluzii ale analizelor, fără a reproduce toate rezultatele calculelor [79].

Densitatea de populare a spectacolului este de $1/4$ pentru *O scrisoare pierdută*, $1/5$ pentru *Suflete tari* și $7/39$ pentru *Ultima oră*. Deci, densitatea de populare maximă o are *O scrisoare pierdută*, ceea ce înseamnă o bună folosire a personajelor în scenă și implicit o confruntare dramatică maximă.

Diametrul scenic este 1 pentru *O scrisoare pierdută*, 4 pentru *Ultima oră* și infinit pentru *Suflete tari*. Diametrul

scenic exprimă coeziunea dramatică a piesei, valorile mari ale acestuia reprezintă o confruntare dramatică puternică între personaje. Întotdeauna a constituit o problemă regizorală prima scenă a actualui al III-lea din *Suflete tari*, în care apar personaje absente în toate celelalte scene ale piesei, ceea ce face ca diametrul scenic să fie infinit. De obicei, această scenă a fost pur și simplu eliminată din spectacol.

Luarea în considerare a parametrului γ , care exprimă distanța scenică dintre personaje, duce la următoarea ierarhie a personajelor în cele trei opere dramatice. În *O scrisoare pierdută* se detașează un grup de patru personaje principale: Trahanache, Zoe, Tipătescu și Cațavencu. Urmează un alt grup: Pristanda, Farfuridi, Brînzovenescu și Cetățeanul turmentat și, în sfârșit, Ionescu, Popescu, grupul de alegători, Dandanache. În *Suflete tari*, un singur personaj, Andrei Pietraru, se distanțează considerabil de Culai Dărie, Servitorul, Șerban Saru, Maria Saru și Elena, după care urmează: Prințul Basil Șerban, Doctorul, Deciu, Servitorul, Cneazul, Maiorul, Omul de lume. În *Ultima oră* există un grup relativ mare de personaje principale: Borcea, Magda, Bucșan, Pompilian, Andronic și Ștefănescu, urmate de Voicu, d-na Werner, Niță, Agopian și, la o oarecare distanță, Băiatul cu cafele, Gaby Brănescu (personaje episodice).

Și parametrul γ reflectă gradul de confruntare dramatică dintre personaje. În piesa *O scrisoare pierdută* conflictul se dezlănțuie între patru personaje, dar, în acest conflict sînt antrenate într-un grad destul de înalt și celelalte personaje ale piesei. Dimpotrivă, în *Suflete tari*, un singur personaj, care se detașează mult față de celelalte, susține aproape integral conflictul piesei. În *Ultima oră* numărul mare de personaje principale antrenate în conflict dau acestuia un caracter mai diluat.

Concluziile care se desprind sînt foarte interesante și privesc caracterul dramatic al pieselor analizate: confruntarea dramatică dintre personaje, coeziunea dramatică, energia conflictuală, echilibrul dramatic.

Și de această dată se confirmă perfecțiunea construcției dramatice a capodoperei lui Caragiale. Folosirea maximă a personajelor în scenă, antrenarea tuturor personajelor în conflict, confruntarea dramatică dintre personaje, care conferă piesei unitate dramatică, toate aceste calități intuitiv de orice spectator sînt bine puse în evidență cu ajutorul metodelor matematice.

FOLOSIREA MAȘINILOR ELECTRONICE

Concepția statistico-informațională a textului literar a permis simularea operei literare pe calculator. Natura aleatoare și probabilist-combinatorie a procesului, imprevizibilitatea recurențelor, gradul minim de ordine și entropia maximă, caracteristici ale unui tip de artă în expansiune, își găsesc în acest mod realizarea ideală.

Jaques Legrand [80] relatează, nu fără ironie, modul în care Max Bense a creat un „model” al *Procesului* lui Kafka. Alegînd din opera acestuia 16 substantive, 16 adjective, cîteva verbe, pronume și instrumente gramaticale, M. Bense le-a înscris pe fișe perforate și le-a introdus în calculatorul electronic care a „creat” un Kafka potențial.

În funcție de ceea ce i se cere, calculatorul electronic poate să realizeze opere mai apropiate de natură sau mai apropiate de spirit, mai originale sau mai puțin originale.

Iată cîteva tipuri de creații artistice, descrise de A. Moles [81], care pot fi realizate cu ajutorul mașinilor electronice (am reținut pe cele aplicabile la literatură).

1° Un tip de creație artistică realizată cu ajutorul mașinilor electronice este proliferarea combinatorie a unei idei inițiale oferite de artist. Această idee este amplificată prin combinații care depășesc capacitatea spiritului uman. Metoda a fost deja folosită (Goetz, Xenakis).

Procesul urmează etapele din fig. 2.

2° O altă posibilitate este de a oferi ca punct inițial un algoritm care exprimă succesiunea operațiilor combinatorii pentru anumite elemente (sonore, vizuale, semantice

etc.). Spațiul posibilităților combinatorii, numit *cîmp de posibilități*, poate fi foarte vast, cu rezultatul unor variații formale infinite. O astfel de artă a fost numită *artă*

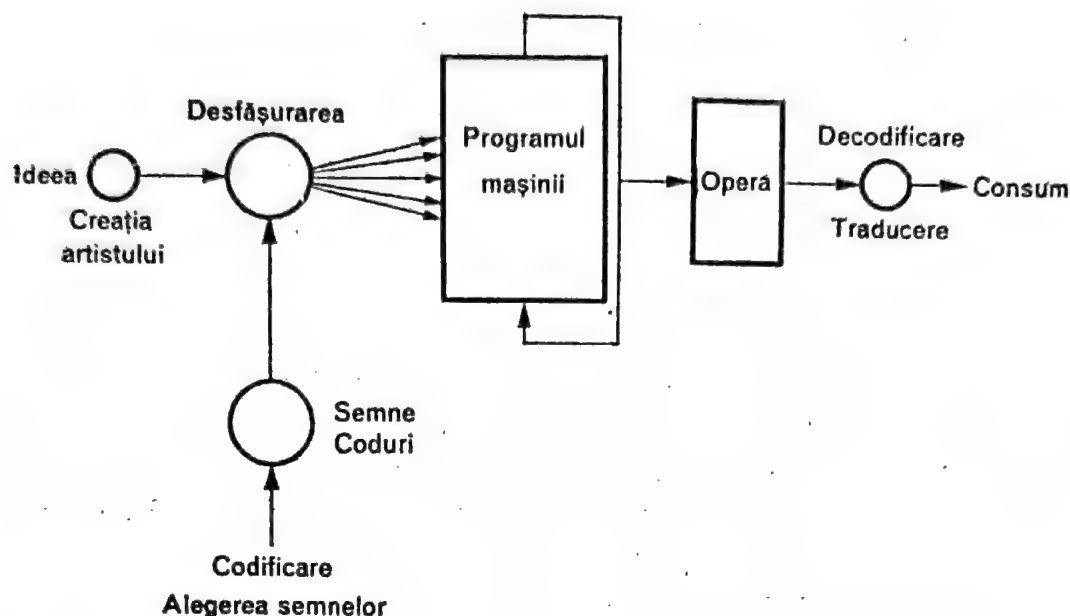


Figura 2

permutațională. Algoritmul indică jocul recurențelor pînă la epuizarea totală a cîmpului de posibilități (fig. 3).

Numărul de opere potențiale pe care o mașină le poate crea astfel este imens. Acestea sînt selectate în funcție de o tablă de valori stabilită de către estetician.

Metoda a fost deja ilustrată (Barbaud, în muzică, Les-cure, în literatură etc.).

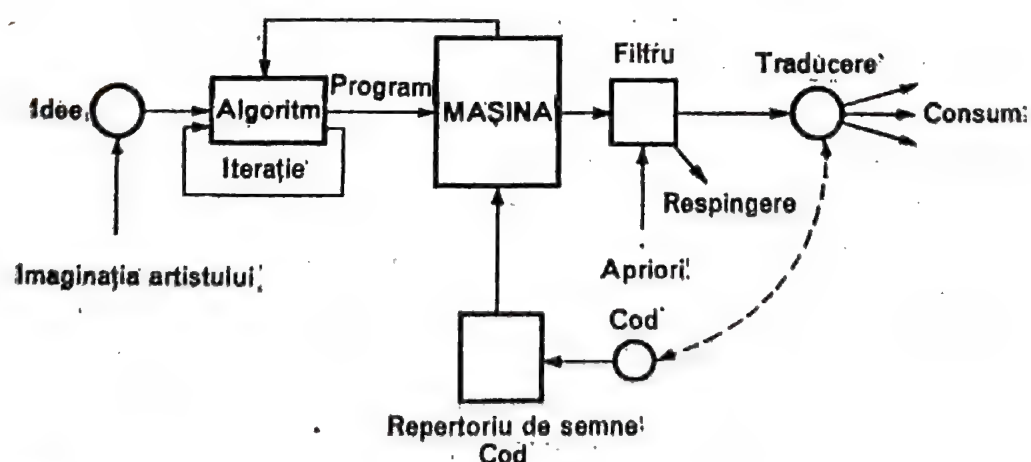


Figura 3

3° O altă modalitate folosește experiența artistică trecută din care se selectează procedeele cele mai reușite, după care urmează procesul combinatoriu al elementelor selectate. Schema se compune din două părți. În partea numită *analiză* există o mașină care captează fenomenele senzoriale din lumea exterioară. Aceasta prelucrează operele de artă de un înalt grad artistic, de unde extrage caracteristicile frumosului. În partea numită *sinteză*, programul constituie sursa aleatoare imaginativă, conformă regulilor pe care le-a generat partea analitică, și care are ca rezultat o nouă operă de artă. Aceasta este comparată automat cu operele înregistrate în repertoriul inițial; în urma operației de comparare se constată originalitatea sau neoriginalitatea noii creații. În caz afirmativ, opera este decodificată și retranscrisă în limbaj obișnuit (fig. 4). Prin acest procedeu a fost creată suita muzicală „Illiac” de către Hiller.

Din prezentarea făcută se observă că în simularea operei literare pe calculator, mașina face două tipuri de operații fundamentale. Una este o operație analogică, de similitudine față de anumite aspecte ale realității sau față de creațiile artistice ale trecutului. Prin această operație, mașina poate să surprindă aspecte care scapă în mod obișnuit observatorului uman, tocmai datorită faptului că este capabilă să prelucreze o cantitate imensă de date. A doua operație fundamentală este aceea a combinărilor. Aici, mașina își afirmă extraordinara ei capacitate. Într-adevăr, numărul fabulos de combinații la care poate să ajungă întrece cu mult posibilitățile creierului uman și constituie sursa unor forme de mare originalitate.

A. Moles [82] insistă asupra importanței pe care o capătă esteticianul. Acesta devine adevăratul creator, cel care construiește programul sau algoritmul printr-o cunoaștere profundă a regulilor care guvernează frumosul și prin ideile originale pe care le transmite mașinii.

În afară de operația analogică, de creare a operei literare, calculatoarele electronice sînt folosite și pentru efectuarea unor operații auxiliare, necesare studiului matematic al textului literar. Analiza lexicului unei opere,

a unui scriitor sau a unui curent literar, determinarea unor trăsături stilistice la texte de întinderi foarte mari, aplicarea metodelor statistice care iau în considerare întregul ansamblu al elementelor unei structuri sînt astăzi de neconceput fără ajutorul calculatoarelor electronice. De asemenea, ele înlocuiesc o erudiție vastă, care nu poate fi acumulată de către un singur om.

Calculatoarele electronice sînt folosite în mai multe tipuri de operații auxiliare.

Unul dintre acestea este realizarea unor liste de cuvinte care pot exprima fie a) frecvența de apariție a fiecărui cuvînt în opera literară cercetată, cu indicarea locului în care apare, ceea ce permite o imagine completă asupra ideilor, simbolurilor sau imaginilor folosite de către scriitor, fie b) *concordanțele* adică frecvența de apariție a fiecărui cuvînt în contextul său.

Pentru prima dată o astfel de operație a fost efectuată în S.U.A. de către Stephen Parrish (*A Concordance to the Poems of Matthew Arnold*) în 1959 și a fost urmată în anii următori de stabilirea concordanțelor la diferiți scriitori: William Blake [83], Byron [84], Philip Sidney [85], W.B. Yeats [86], Lessing [87], Corneille [88], Racine [89], Molière [90], Rabelais [91], La Rochefoucauld [92], Nathalie Sarraute [93], Beckett [94] etc.

Și în alte țări (Italia, Franța, Anglia, Olanda, Germania) a început perforarea pe cartele a celor mai importante texte literare și folosirea acestor rezultate în studiile filologice, lingvistice și stilistice.

O atenție deosebită a fost acordată textelor clasice latine și grecești. *Organizația internațională pentru studiul limbilor vechi cu computerul*, condusă de L. Delatte, cu sediul la Liège și care editează și o revistă („Revue”) desfășoară o activitate sistematică de prelucrare pe calculator a textelor vechi. Un număr mare de texte din autori latini și greci a fost deja indexat pe cartele perforate totalizînd aproximativ un milion de cuvinte. Acest material este prelucrat în paginile revistei.

Multe dintre aspectele stilistice ale textului literar sînt studiate cu ajutorul calculatoarelor electronice. De exemplu, prin utilizarea unor metode statistice și prin analiza de amănunt a 100 000 de cuvinte, cu ajutorul calculatorului electronic, Mosteller și Wallace [95] au descoperit paternitatea unor *Federalist Papers*. De asemenea, James T. McDonough [96] a demonstrat, cu ajutorul computerului, că *Iliada* aparține unui singur poet. A fost analizat ritmul celor 112 000 de cuvinte care se grupează în 157 de varietăți metrice cu ajutorul unei mașini IBM 650, rezultatul obținîndu-se în cîteva ore.

Ulterior, calculatorul a început să fie folosit pentru studierea unor aspecte stilistice de mare complexitate, cum este, de exemplu, stilul prozei de ficțiune (Karl Kroeber [97]). Se încearcă identificarea și descrierea unor sisteme macrosintactice: structuri imaginative, de caracterizare, structuri care exprimă punctul de vedere etc. și programarea acestora pentru calculator.

Alte operații auxiliare în care calculatorul este indispensabil sînt cele de bibliografie și de colacionare.

În continuare, vom da două exemple concrete de folosire a calculatorului electronic în studiul textului literar.

Primul este un model liniar al operei literare dat de către Janos S. Petöfi [98].

Conform acestui model, pentru analiza textului este nevoie de o *gramatică* exactă, un *algorithm* și un *program*. *Gramatica* conține a) un *dictionar* (tezaur), inventar al tuturor unităților, de la cele minimale pînă la propoziții, care cuprinde un *sector al definițiilor* și un *sector al clasificărilor*, precum și b) un *sistem de reguli* fonologice, morfologice, sintactice, semantice și contextuale. Algoritmul indică succesiunea acestor operații, iar programul transformă algoritmul în limbajul mașinii. Modelul este aplicat la o poezie (în limba maghiară) de 30 de versuri. Fiecare vers este numerotat. Urmează o listă alfabetică a cuvintelor, în dreptul fiecărui cuvînt sînt trecute numerele versurilor în care apare. O altă listă cuprinde cuvintele aranjate potrivit categoriilor sintactice. Sînt construite, apoi, listele

structurilor sintactice de suprafață și de adâncime. Acestea arată astfel pentru primele cinci versuri:

Structuri de adâncime

- 1 NP+VP/V+NP/A+N//
- 2 NP+VP/V+NP/Num+N//
- 3 NP+VP+Adv₁₀₀/N+postp/
- 4 NP/A+N/VP AdvP_{mod}
- 5 NP+VP/V+NP/+AdvP₁₀₀

Structuri de suprafață

- VP/V NP/A N// NP
- VN/V NP/Num N//NP
- AdvP₁₀₀/N postp/VP NP
- VP Adv P_{mod} NP/AN/
- Adv P₁₀₀ VP/V NP/VP NP

(Simbolurile semnifică diferitele clase de cuvinte). La rândul ei, această listă furnizează tipurile structurilor de adâncime și de suprafață. Rezultatele permit o analiză stilistică amănunțită și exhaustivă a poemului la nivelul unităților sale.

Acest model dat cu ajutorul unui text de mică întindere este operativ pentru texte de lungimi mari, în care caz operațiile descrise nu pot fi făcute decât cu ajutorul calculatorului.

Al doilea exemplu este analiza hexametrlui latin făcută de către W. Ott [99] de la Universitatea din Tübingen.

Pentru ilustrare, autorul folosește poemul scurt *Estet non* conținut în *Apendix Vergiliana* (ed. W. V. Clausen, Oxford, 1966). Programul, din care reproducem o mică parte (fig. 5), conduce la unele rezultate statistice. Textul are 171 de cuvinte: dintre acestea 51 sînt monosilabice, în 27 există coincidență între cuvîntul accentuat și ictus, iar în 18 există coincidență între sfîrșitul cuvîntului și sfîrșitul piciorului. Un șir conține aproximativ 15,48 silabe și 37,96 litere. Un cuvînt conține 2,26 silabe și 5,54 litere. Sfîrșitul cuvîntului și sfîrșitul piciorului coincid în medie de 3,08 ori pe linie. Alte cifre exprimă corespondențele dintre cuvintele accentuate și ictusuri, numărul de hiaturi și de eliziuni.

Rezultatele sînt sintetizate în cîteva grafice, unde aceste valori sînt comparate cu o valoare medie. Astfel, se constată regularitatea metrlui, respectarea normei, deci perfecțiunea prozodică.

PRÜF-ERGEBNISSE

ES BEDEUTEN

..... METRISCHE BESUNDERHEIT ODER FEHLER IM TEXT BEZ. IN DER ANGABE DES RHYTHMUS
 SOWEIT MASCHINELL ERKENNBAR, RICHTIG
 (BLANKS) DER ANGEBENE STIMMT MIT DEM MASCHINELL GEFUNDENEN RHYTHMUS ÜBEREIN

VON DEN 7 LETZTEN SPALTEN BEDEUTEN

..... ZUSAMMENTREFFEN VON WORTANZENT UND VERSANZENT
 DIE 7. SPALTE ZUSAMMENTREFFEN VON WORTANZENT UND FUSSENDE
 DIE 6. SPALTE DIE ZAHLE DER ELIDIERTEN MONOSYLLABA
 DIE 5. SPALTE DIE ZAHLE DER ELISIONEN IM VERS
 DIE 4. SPALTE DIE ZAHLE DER BUCHSTABEN DES VERSES
 DIE 3. SPALTE DIE ZAHLE DER SILBEN DES VERSES
 DIE 2. SPALTE DIE ZAHLE DER WÖRTER DES VERSES
 DIE 1. SPALTE DIE ZAHLE DER WÖRTER DES VERSES

WÖRTER SKAND ANZ. ELIS. COLON MIAT

| | | | | |
|--|--------------|-------------|-------------|------------------|
| 1. EST ET NON CUNCTI MONOSYLLABA NOTA FREQUENTANT. | 54411100110 | 11022300000 | 00001000012 | 7 15 45 0 0 3 3 |
| 2. HIS DEPTIS NIHIL EST. HOMINUM QUOD SEMO VOLUT. | 454521011010 | 10102300000 | 00001000002 | 8 15 41 0 0 3 4 |
| 3. OMNIA IN HIS ET AB HIS SUNT OMNIA, SIVE NEGOTI | 37812110110 | 11122310000 | 00000000002 | 10 17 36 1 0 5 8 |
| 4. SIVE OTI QUIQUAM EST. SEU TURBIDA SIVE QUIETA. | 45512100110 | 10122310000 | 00001000002 | 8 16 38 2 0 4 3 |
| 5. ALTERUTRO PARITER NON NUMQUAM, SAepe SEORSIS | 04512110010 | 00022300000 | 00000000002 | 6 15 38 0 0 3 3 |
| 6. OBSISTUNT STUDIIS. UT MORES INGENIUMQUE, | 0451 1010010 | 00023000000 | 00000000002 | 5 14 34 0 0 2 2 |
| 7. ET FACILIS VEL DIFFICILIS. CONTENTIO NATA EST. | 45 412101000 | 10002300001 | 00001000001 | 7 15 38 1 0 3 3 |
| 8. SI CONSENTITUR, MORIA NULLA INTERVENIT. EST, EST... | 40611001010 | 10022300000 | 00000000002 | 7 15 38 1 0 3 4 |
| 9. SIN CONTRARIUM, DISSENSIO SUBICIT. NON. | 4011 5000010 | 10023000000 | 000010000 2 | 5 13 35 0 0 2 2 |
| 10. HINC FORA DISSULTANT. CLAMORIBUS, HINC FURIOSI | 504141100110 | 10041400000 | 00000000002 | 6 15 35 0 0 3 4 |
| 11. JURGIA SUNT CIRCI. CUNEATI HINC LAETA THEATRI | 144521101010 | 11022300010 | 00000000002 | 7 16 38 1 0 3 3 |
| 12. SEDITIO, ET TALES AGITAT QUORUM CURIA LITES. | 144521101110 | 01002300000 | 00001000002 | 7 17 36 1 0 4 3 |
| 13. CONIUGIA ET NATI CUM PATRIBUS ISTA QUIETIS | 145121100110 | 01022300000 | 00000000002 | 7 18 36 1 0 4 4 |
| 14. VERA SERVAT STODIIS. SALVA PIETATE LOQUENTES. | 24412110110 | 10044300000 | 000010000 2 | 6 16 39 0 0 1 2 |

Figura 5

App. 2

Din prezentarea făcută, rezultă că există, indiferent de metoda folosită, două tipuri fundamental diferite de studiere matematică a limbajului poetic: unul ia în considerare anumite aspecte particulare ale limbajului liric, iar celălalt oferă *modele* ale acestuia la nivel funcțional.

Studierea bogăției, concentrației, varietății sau rarității lexicului unui scriitor, studierea lungimii frazei sau a caracteristicilor prozodice, calcularea cantității de informație sau a entropiei unui text poetic înseamnă studierea unor aspecte disparate, care spun prea puțin dacă nu sînt subordonate și integrate unui model matematic cuprinzător. În acest sens, T. Todorov [100] se întreabă ce importanță prezintă faptul că numărul mediu de silabe pe cuvînt și numărul mediu de cuvinte pe propoziție este la Proust de 1,679 și respectiv 0,516 iar la Camus de 1,552 și 0,420?

Astfel de caracteristici globale presupun o situație echivalentă a elementelor, ceea ce înseamnă ignorarea calităților specifice fiecărui element, deci tocmai ale acelor care în economia textului poetic au importanța cea mai mare.

Trebuie să recunoaștem însă că rezultatele exacte obținute cu ajutorul metodelor matematice sprijină aprecierile oferite de intuiție. Astfel, ele aduc un plus de precizie și un surplus de erudiție, absolut necesare astăzi în studiul limbajului poetic.

Disproporționalitatea evidentă care există între aceste rezultate și mulțimea definițiilor, teoremelor și calculelor se explică prin stadiul incipient în care se găsesc astfel de studii.

De asemenea, dezamăgește, poate, faptul că metodele matematice pornesc de la aspecte foarte bine cunoscute ale limbajului literar și ajung la concluzii, de asemenea, foarte bine cunoscute. Aceasta deoarece metodele matematice nu și-au dezvoltat încă dinamica internă care să conducă la soluții matematice proprii în problemele limbajului poetic.

Matematica și-a dovedit însă întreaga putere de investigație prin modelarea procesului de funcționare a limbajului poetic.

Modelul statistic dat de Doležel pune în evidență factorii subiectivi ai codificării. Regulile de selecție care produc acest limbaj sînt reprezentate printr-o variabilă aleatoare, cu o anumită distribuție de probabilitate. Limbajul poetic are trei dimensiuni: dimensiunea dată de parametrul general al limbii (caracter obiectiv total), dimensiunea dată de parametrul stilului obiectiv (caracter obiectiv parțial) și dimensiunea dată de parametrul stilului subiectiv (caracter subiectiv total). Modelul exprimă trecerea de la obiectiv la subiectiv ca proces funcțional fundamental pentru limbajul poetic.

Modelul de funcționare a limbajului poetic în termenii teoriei informației pune în evidență structura specifică a limbajului poetic. Aceasta rezultă dintr-o codificare a mesajului, care permite fie o ordonare maximă a elementelor, fie păstrarea unui înalt grad de nedeterminare. Accentul cade asupra procesului de receptare, de decodificare a mesajului, care produce efectiv semnificația poetică și, respectiv, emoția artistică. Modelul informațional al limbajului artistic are aplicabilitate, mai ales, la arta contemporană, caracterizată printr-o organizare minimă și printr-un grad de nedeterminare maxim, ceea ce permite receptorului o organizare proprie a elementelor și obținerea unei cantități maxime de informație, deși gradul de entropie a mesajului rămîne la valori foarte ridicate. Reflexul în planul semnificațiilor este capacitatea limbajului poetic de a genera sensuri infinite, capacitate sintetizată de U. Eco în conceptul de *deschidere*. Caracterul *deschis* asigură operei literare consumul ei artistic în timp, deoarece oricare ar fi structura psihologică și intelectuală a receptorului, opera literară oferă acestuia un spațiu vast de semnificații posibile.

Este adevărat că în acest caz, emoția artistică produsă este mai mult de ordin intelectual decît afectiv, căci predomină plăcerea prin care se descoperă o soluție dificilă.

Modelul dat de Servien-Marcus definește modul de funcționare a limbajului poetic în opoziție cu limbajul științific. Punctul central este, de asemenea, acela al semnificației poetice. Limbajul științific este un limbaj pur denotativ, caracterizat printr-o sinonimie infinită. Același

sens poate fi exprimat în modalități diferite, absolut echivalente. Dimpotrivă, în limbajul liric o formă unică generează semnificații infinite. Propoziția fundamentală postulează că *limbajul liric se caracterizează printr-o omonimie infinită, de puterea continuului*. Propoziția exprimă, într-adevăr, forța miraculoasă a formei lirice de a avea o semnificație față de care apropierea nu poate fi decât asimptotică. Semnificația are forma unui fascicul de semnificații, nenumărabile, tocmai pentru că niciodată apropierea deplină de o semnificație absolută nu este posibilă. Este ceea ce Roland Barthes [101] numea *sensul tremurător* al operei poetice, care nu poate fi captat decât în forme succesive, niciodată definitive sau ceea ce același autor numea *concizia pythică* a limbajului liric, care dă operei poetice un caracter profetic.

Se constată că aceste trei modele matematice iau în considerare factorul subiectiv, fie la nivelul producerii limbajului poetic, fie la nivelul receptării. Raportul care se stabilește între o formă poetică și un receptor uman, înzestrat cu anumite structuri perceptive, afective și intelectuale, ar putea oferi criterii de valoare a operei poetice. Totuși, dacă deschiderea sau gradul de omonimie sînt soluții axiologice rămîne încă o problemă deschisă....

Note

-
- ¹ Starobinski, Jean, *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Textes présentés par Jean Starobinski, în „*Mercure de France*“, février 1964, p. 243.
- ² Valéry, Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, 1938, p. 56
- ³ Valéry, Paul, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, București, 1969
- ⁴ Ghyka, Matila C., *Le nombre d'or* (I-II), Paris, 1931
- ⁵ Ghyka, Matila C., *Essai sur le rythme*, Paris, 1958
- ⁶ Servien, Pius, *Lyrisme et structures sonores. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à Atala de Chateaubriand*, Paris, 1930
- ⁷ Servien, Pius, *Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langage des sciences*, Paris, 1935
- ⁸ Birkhoff, G., *Polygonal Forms*, în „*Sixth yearbook of the National Council of Teachers in Mathematics*“, 1931
- ⁹ Birkhoff, G., *A Mathematical Approach to Aesthetics*, în „*Scientia*“, 1931, p. 133
- ¹⁰ Birkhoff, G., *A Mathematical Theory of Aesthetics*, în „*The Rice Institute Pamphlet*“, V, 1932, p. 189
- ¹¹ Birkhoff, G., *On Drawings Composed of Uniform Straight Lines*, în „*Journal de Mathématique*“, XIX, 1940, p. 3
- ¹² Birkhoff, G., *Three Public Lectures on Scientific Subjects*, în „*The Rice Institute Pamphlet*“, V, 1941, p. 28
- ¹³ Birkhoff, G., *Collected Mathematical Papers*, vol. III, New York, 1950, p. 384.
- ¹⁴ Gunzenhäuser, Rul, *Zur literaturästhetischen Theorie G.B. Birkhoffs*, în *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, p. 295
- ¹⁵ Mașek, Victor, *Teoria informației și cercetarea estetică*, în „*Revista de Filozofie*“, 9, 1967, p. 789.
- ¹⁶ Servien, Pius, *Principes d'esthétique, Problèmes d'art et langage des sciences*.

- ¹⁷ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, București, 1970
- ¹⁸ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, cap. II
- ¹⁹ Doubrovsky, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, 1967, p. 46
- ²⁰ Yule, G. Udny, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge, 1944
- ²¹ Guiraud, Pierre, *Les caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie*, Paris, 1954
- ²² Zipf, G.K. *The Psycho-Biology of Language. An Introduction to Dynamic Psychology. Human Behavior and the Principle of Least Effort. An Introduction to Human Ecology*, Cambridge Massachusetts, 1949
- ²³ Mandelbrot, B., *Structure formelle des textes et communications*, in „Word“, 10, 1954, p. 1
- ²⁴ Herdan, G., *Quantitative Linguistics*, London, 1964, p. 69—70
- ²⁵ Yule, G. Udny, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*
- ²⁶ Bennett, Paul E., *The Statistical Measurement of a Stylistic Trait* in „Julius Caesar“ and „As You Like It“, in Lubomir Doležel, Richard W. Bailey (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 29
- ²⁷ Herdan, G. *Quantitative Linguistics*, p. 69—70
- ²⁸ Müller, C. *Essai de statistique lexicale*, Paris, 1964
- ²⁹ Guiraud, Pierre, *Les caractères statistiques du vocabulaire*
- ³⁰ Guiraud, Pierre, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, 1960
- ³¹ Williams, C.B., *A Note on the Statistical Analysis of Sentence-Length as a Criterion of Literary Style*, in Lubomir Doležel, Richard W. Bailey (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 69
- ³² Buch, Kai Rander, *A Note on Sentence-Length as Random Variable*, in Lubomir Doležel, Richard W. Bailey (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 76
- ³³ Ellegård, A., *A Statistical Method for Determining Authorship*, Göteborg, 1962
- ³⁴ Herdan, G., *The advanced Theory of Language as Choice and Chance*, New York, 1966
- ³⁵ Kolmogorov, A.N., *Strukturno-tipologhiceskie issledovaniia*, Moskva, 1962, p. 288
- ³⁶ Guiraud, Pierre, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953

- ³⁷ Kolmogorov, A.N., *K izučeniju ritmiki Majakovskogo*, în „Voprosy jazykoznanija“, 4, 1963, p. 64
- ³⁸ Kolmogorov, A.N., Prohorov, A.V., *O dolnike sovremennoi ruskoj poezii*, în „Voprosy jazykoznanija“, 6, 1963, p. 84
- ³⁹ Kolmogorov, A.N., *Zamečanija po povodu analiza ritma „Stihov o sovetskom pasporte“ Majakovskogo*, în „Voprosy jazykoznanija“, 3, 1965, p. 70
- ⁴⁰ Kondratov, A., *Statistica tipov russkoj rifmy*, în „Voprosy jazykoznanija“, 6, 1963, p. 96
- ⁴¹ Kondratov, A., *Information Theory and Poetics. The Entropy of Russian Speech Rhythm*, în Lubomir Doležel, Richard W. Bailey (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 113
- ⁴² Levý, Jiří, *Mathematical Aspects of the Theory of Verse*, în Lubomir Doležel, Richard W. Bailey (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 95
- ⁴³ Doležel, Lubomir, *Un modèle statistique de codage linguistique* în „Études de linguistique appliquée“, 3, 1966, p. 51
- ⁴⁴ Doležel, Lubomir, *A Framework for the Statistical Analysis of Style*, în Lubomir Doležel, Richard W. Bailey (editors), *Statistics and Style*, New York, 1969, p. 10
- ⁴⁵ Şiadbei, I., *Din estetica limbii române: proporția fonemelor*, București, 1934
- ⁴⁶ Caracostea, D., *Expresivitatea limbii române*, București, 1942
- ⁴⁷ Şuteu, Valeriu, *Observații asupra frecvenței cuvintelor în operele unor scriitori români*, în „Studii și cercetări lingvistice“, 3, 1959, p. 419
- ⁴⁸ Teiuș, Sabina, Şerban, Valentina, *Probleme de lexic sub raport statistic în nuvelele lui Liviu Rebreanu și ale lui Camil Petrescu*, în „Cercetări lingvistice“, 2, 1966, p. 325
- ⁴⁹ Baldoventescu, Aurelia, Pușcalău, Emilia, Stan, Dumitru, *Asupra structurii statistice și informaționale a stilului eminescian*, în „Studii și cercetări lingvistice“, 1, 1969, p. 75
- ⁵⁰ Seche, Luiza, *Lexicul artistic eminescian în perspective statistice*, în „Studii de limbă literară și filologie“, București, 1969, p. 65
- ⁵¹ Bolocan, G., *Unele caracteristici ale stilului publicistic al limbii române literare*, în „Studii și cercetări lingvistice“, 1, 1961, p. 37

- ⁵² C ă r ă u ș u, Alexandru, *Asupra studiului statistic al stilului*, în „Gazeta Matematică, seria A”, 12, 1965, p. 469
- ⁵³ G o l o p e n ț i a, S., T o m a, P., *Statistica și stilurile limbii*, în „Limba română”, 4, 1960, p. 58
- ⁵⁴ S a r a m a n d u, N., *Considérations sur la structure statistique du vocabulaire de la poésie descriptive*, în „Cahiers de Linguistique théorique et appliquée”, 4, 1967, p. 219
- ⁵⁵ N e i e s c u, Ileana, S t a n, Aurelia, S t a n, Ion, *Contribuții statistice la studiul paternității Cîntării României*, în „Cercetări de lingvistică”, 2, 1963, p. 329
- ⁵⁶ N e i e s c u, Ileana, S t a n, Aurelia, S t a n, Ion, *Noi contribuții statistice la studiul paternității Cîntării României*, în loc. cit., p. 311
- ⁵⁷ W i e n e r, Norbert, *Cybernetics, of Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, Paris, 1952
- ⁵⁸ S h a n n o n, C.E., *Prediction and Entropy in Printed English*, în „Bell System, Technical Journal”, 30, 1951, p. 50
- ⁵⁹ A p o s t e l, J., M a n d e l b r o t, B., M o r f, A., *Logique, langage et théorie de l'information*, Paris, 1957, p. 89—94
- ⁶⁰ M o l e s, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 133—139
- ⁶¹ B e n s e, Max, *Aesthetica I—IV*, Stuttgart, Baden-Baden und Krefeld, 1954, 1956, 1958, 1960
- ⁶² E c o, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*, București, 1969
- ⁶³ M a r c u s, Solomon, *Poetica matematică*, p. 207—208
- ⁶⁴ O n i c e s c u, O., *Energie informationnelle*, în „Comptes Rendus Acad. Sci. Paris”, 22, 1966, p. 841
- ⁶⁵ M a r c u s, Solomon, *Entropie et énergie poétique*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée”, 4, 1967, p. 171
- ⁶⁶ M a r c u s, Solomon, *Poetica matematică*, p. 203—205
- ⁶⁷ B a l d o v e n e s c u, Aurelia, P u ș c a l ă u, Emilia, S t a n, Dumitru, *Asupra structurii statistice și informaționale a stilului*, în loc. cit.
- ⁶⁸ S c h w a r t z, Liana, *Studiul matematic al variantelor poeziei „Mai am un singur dor” de Mihai Eminescu*, în „Studii și cercetări matematice”, 2, 1970, p. 311
- ⁶⁹ V a i n a, Lucia, *Étude mathématique du poème „A une passante” de Charles Baudelaire et de ses diverses traductions roumaines*, în „Revue roumaine de linguistique”, 1, 1970, p. 37

- ⁷⁰ Vincenz, Andrei, *Rythme intérieur et information poétique*, în „Revue roumaine de linguistique“, 2, 1969, p. 163
- ⁷¹ Kristeva, Julia, *Pour une sémiologie des paragrammes*, în „Tel Quel“, 29, 1967, p. 53
- ⁷² Marcus, Solomon, *Poetică matematică*
- ⁷³ Dinu, Mihai, *Structures linguistiques probabilistes dans l'étude du théâtre*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée“, 5, 1968, p. 29
- ⁷⁴ Dinu, Mihai, *Contributions à l'étude mathématique du théâtre*, în „Revue roumaine de mathématiques pures et appliquées“, 15, 1970, p. 5
- ⁷⁵ Jansen, Steen, *Sur les rôles des personnages dans Andromaque*, în „Orbis Litterarum“, 1—4, 1967, p. 77
- ⁷⁶ Jansen, Steen, *Analyse d'Andromaque*, în „Revue Romane“, 3, 1968, p. 16
- ⁷⁷ Jansen, Steen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, în „Langages“, Décembre 1968, p. 71
- ⁷⁸ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, p. 316—326
- ⁷⁹ Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, cap. VIII
- ⁸⁰ Legrand, Jacques, *Max Bense et le group de Stuttgart*, în „Critique“, 218, 1965, p. 619
- ⁸¹ Moles, A., *Cybernétique et l'œuvre d'art*, în „Revue d'esthétique, Nouvelle Série“, 2, 1965, p. 163
- ⁸² Moles, A., *Cybernetique et l'œuvre d'art*, în *loc. cit*
- ⁸³ Erdman, David V, ed., *A Concordance to the Writings of William Blake*, Ithaca, New York, 1968
- ⁸⁴ Hagelman, Charles W., Robert, Jr., Barnes, J., *A Concordance to Byron's „Don Juan“*, Ithaca, New York, 1967
- ⁸⁵ Donow, Herbert S., *A Concordance to the Poetry of Sir Philip Sidney*, în „Computers and the Humanities“, 4, 1969, p. 132
- ⁸⁶ Domvieu, Eric, *A Concordance to the Plays of W.B. Yeats*, în „Computers and the Humanities“, 2, 1969, p. 134
- ⁸⁷ Dvoretzky, Edward, *A Concordance of Lessing's Dramas*, în „Computers and the Humanities“, 5, 1968, p. 228
- ⁸⁸ Freeman, Bryant C., *Concordance du théâtre de Pierre Corneille*, în „Computers and Humanities“, 5, 1969, p. 307
- ⁸⁹ Freeman, Bryant C., Batson, Alan, *Concordance du théâtre et des poésies de Jean Racine*, Ithaca, New York, 1968
- ⁹⁰ Freeman, Bryant C., *Concordance du théâtre et des poésies de Molière*, în „Computers and the Humanities“, 5, 1969, p. 292

- ⁹¹ Dixon, J.E., *A Concordance to the Works of Rabelais*, in „Computers and the Humanities“, 5, 1969, p. 287
- ⁹² Freeman, Bryant C., *La Rochefoucauld Concordance*, in „Computers and the Humanities“, 5, 1968, p. 231
- ⁹³ Hussion, Roland, *Procédés stylistiques de Nathalie Sarraute* in „Computers and Humanities“, 5, 1968, p. 236
- ⁹⁴ Fortier, Paul A., *Concordance to Beckett, En attendant Godot*, in „Computers and the Humanities“, 5, 1969, p. 307
- ⁹⁵ Mosteller, F. Wallace, D.L., *Inference in an Authorship Problem*, in „Journal of the American Statistical Association“, LVIII, 1963, p. 275
- ⁹⁶ McDonough Jr., J.T., *Homer, the Humanities and IBM*, in *Proceedings of the IBM Literary Data Processing Conference*, New York, 1964, p. 25
- ⁹⁷ Kroeber, Karl, *Computers and Research in Literary Analysis*, in Edmund A. Bowles (editor), *Computers in Humanistic Research*, New Jersey, 1967, p. 135
- ⁹⁸ Petőfi, János S., *On the Linear Pattering of Verbal Works of Art*, in „Computational Linguistic“, VIII, 1969, p. 37
- ⁹⁹ Ott, W., *Metrical Analysis of Latin Hexameter by Computer*, in „Revue“, 1, 1967, p. 39
- ¹⁰⁰ Todorov, T., *Procédés mathématiques dans les études littéraires*, in „Ann. Économie, Sociétés, Civilisations“, 3, 1965, p. 503
- ¹⁰¹ Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, 1966

Résumé

Dans cette étude sont présentées les méthodes et les notions mathématiques utilisées dans la recherche de la littérature.

A l'aide des notions de la statistique (valeur moyenne, déviation-standard, dispersion de la répartition, coefficient de variation, coefficient de variation de la moyenne etc.) on a étudié de différentes caractéristiques du langage poétique: la richesse, la variété et l'excentricité du vocabulaire, la longueur de la phrase, le mètre de la poésie et même quelques macrosystèmes lyriques (imaginatifs, de caractérisation) etc. Les méthodes statistiques ont été appliquées aussi dans le problème difficile de la paternité de l'œuvre littéraire.

La théorie de l'information a rendu possible l'étude de certains aspects particuliers du langage poétique par l'utilisation des notions de code, d'entropie, de quantité d'information, de redondance, d'énergie informationnelle, de flux informationnel etc., mais elle a donné aussi la possibilité de créer des modèles informationnels du fonctionnement du langage lyrique.

On se sert depuis peu dans l'étude du langage poétique, de méthodes et de notions algébriques, assemblistes topologiques. C'est chez Solomon Marcus, *La poétique mathématique (Poetica matematică)*, que l'on rencontre pour la première fois une utilisation effective de ces méthodes dans l'étude du langage poétique.

Les machines électroniques sont de même employés dans l'étude de la littérature pour deux aspects fondamentaux: la simulation de l'œuvre littéraire sur l'ordinateur et la réalisation de certaines opérations auxiliaires à la recherche qui supposent la transformation d'une quantité immense d'informations.

Les conclusions démontrent que les résultats exacts obtenus à l'aide des méthodes mathématiques soutiennent les appréciations offertes par l'intuition, assurent un plus de précision et un surplus d'érudition absolument nécessaires de nos jours, à l'étude du langage poétique.

Summary

This study presents the mathematical methods and notions applied to literary research.

With the help of notions of statistics (mean, standard deviation, dispersion of distribution, coefficient of variation, coefficient of variation of the mean etc.), different characteristics of the poetical language have been studied: the richness, variety and excentricity of vocabulary, the length of the phrase, the metrics of poetry and even some lyric macrosystems (of characterization imaginative ones) etc. The statistical methods have been employed also in the difficult problem of establishing the paternity of literary works.

Information theory has given the possibility to study some particular aspects of the poetical language by using the notions of code, entropy, quantity of information, redundancy, informational energy, informational flux etc. but at the same time, also the possibility of informational models concerning the functioning of the lyrical language.

Recently, the study of poetic language has benefited also by the use of algebraic notions, set-theoretic and topological ones. Such an approach is to be found for the first time at Solomon Marcus (*Poetica matematică* „Mathematical Poetics“).

Electronic procedures are also utilized for the study of literature in two fundamental aspects: the simulation of the literary work on the computer and the effectuation of some auxiliary operations for the research that suppose the processing of an immense quantity of information.

The conclusions point out that the exact results obtained with the help of mathematical methods support the appreciations reached through intuition, offering a more precision and a plus of erudition which, are nowadays absolutely necessary in studying the poetical language.

Critica
psihanalitică

IOANA CREȚULESCU

PSIHANALIZA ȘI LITERATURA: INTERFERENȚE TEORETICE

Fenomenul criticii psihanalitice, considerat astăzi ca avînd o configurație suficient de clară, rămîne pentru studiul literaturii un fenomen cu o geneză neobișnuită, asociînd două domenii de cercetare perfect distincte, perfect separabile. Desigur asemenea fenomene, în care se întîlnesc elemente de esență diferită, se mai cunosc și nimeni nu se mai îndoiește că teoria rețelilor care alcătuiesc cristalele împrumută ceva din viziunea ei teoriei „rețelei” operei literare sau că matematica își oferă, generoasă, metodele pentru studiul limbajului. În genere se operează asemenea transferuri între idei și metode din zone diferite ale științelor. În cazul criticii literare psihanalitice este vorba în primă instanță tot de un transfer metodologic avînd, evident, niște determinări precise.

Oricît ar părea de ciudat, între clinică și literatură nu există bariere de netrecut.

Pentru cel informat, cîteva date elementare despre psihanaliză în genere sînt evident inutile; pentru inițiere — insuficiente. Vom aminti, totuși, și pentru un caz și pentru celălalt, cadrul conceptual (și istoric)! în absența căruia orice referință este imposibilă.

Psihanaliza a apărut în practica *medicală* a psihiatrului Sigmund Freud; era menită să diagnosticheze mai riguros nevrozele și să indice o terapie educativă. Practica mai întîi, apoi organizarea metodologică au dus la teoria freudiană a psihicului. Pe scurt, acesta ar fi constituit din trei instanțe: una manifestă, a *Eului* (*Ich*) echivalabilă

cu conștientul; dedesubtul ei, una latentă, numită de Freud *Es*, pronume impersonal, indicînd *inconștientul* (în latinește ar fi *Id*; în românește, oarecum, *Se*; francezii l-au tradus prin vagul *Ça* = asta!). Deasupra *Eului* se află *Supraeul* (*Überich*) reprezentînd instanța care supune conștientul individual unuia social. Schematic vorbind, fiziologia psihicului s-ar produce prin funcția echilibrantă a *eului* între presiunea cenzurii morale impuse de *supraeu* și forțele instinctuale ale *Inconștientului*. Tot ceea ce în istoria individuală și socială a omului este *interzis* se „refulează” în *inconștient*. De aici presiunea acestuia asupra *eului*: tot ce e refutat caută un eșapament pentru defulare, pentru trecerea de la starea de latență la aceea de manifestare. În mod normal, eul „echilibrează” presiunile de jos în sus. Nevroza apare cînd forțele refulate izbucnesc în afară, se *manifestă*, în contrast cu ceea ce omul știe despre el însuși, adică în ciuda conștiinței sale. Stările obsesive, curente la nevrotici, permit o defulare „sublimată” sau „transferată” care face impulsul *inconștient* acceptabil aparent și inexplicabil. Dar și cel mai „normal” om „se defulează” în momentul în care slăbește cenzura conștientului. (De pildă, în vis.)

Cum avea să ajungă această metodă medicală aplicabilă sau măcar tangentă creației literare?

Prin operarea unor mutații importante:

a) *De la psihanaliză la literatură*. Această mutație își are germenii în chiar geneza psihanalizei.

Înainte de a ajunge la literatură (sincronic vorbind, adică într-o privire de ansamblu asupra științelor umaniste) psihanaliza se atașa oricăror fenomene ale spiritului și devenea una dintre călăuzele investigației culturii, fenomenelor umaniste în genere. Or, în această sferă de fenomene, literatura nu putea lipsi, nici dacă privim metaforic problema ca un fel de parte dintr-un întreg. Oricum extinderea ei depășește cu mult granițele literaturii fără să le omită. Metoda s-a fundamentat pe anumite principii și date pe care de pildă, filozofia și psihologia le vehiculasera cu mult înainte. *Inconștientul* parcursese drumul de la panseism la romantism: moduri de gîndire, dar și zone de cultură aparținînd îndeobște literarului. Dealtminteri

parcursul acestei noțiuni va fi unul dintre cele mai extinse, dacă ținem seama că „teoria evoluționistă” de dată mai recentă avea să devină sprijin istoric pentru ceea ce Freud vroia să contureze ca o „*psihologie genetică a afectivității*”. Instigat de autentice descoperiri validate clinic, acest tip insolit de analiză (psihanaliza) s-a constituit ca o restructurare a unora dintre teoriile asupra psihismului uman. Construcția era însă inedită și acționa mai degrabă ca metodă, decât ca teorie. Mania teoretizărilor va apărea curînd, antrenînd-o pe drumuri periculoase și prolixе totodată.

Nici unul dintre fenomenele gîndirii contemporane nu a fost atît de fecund și atît de reflectat. Din metodă de cercetare a psihicului, psihanaliza a devenit un mod de a gîndi. Forța fascinantă a psihanalizei are cel puțin două temeuri fundamentale: unul de natură practică, celălalt de natură teoretică. Primul ar fi cel al spectaculozității pe care o ofereau investigațiile clinice, mai ales faza în care rezultatele nu mai puteau fi puse la îndoială, al doilea ar ține de primele principii ale psihanalizei expuse teoretic și care păreau să-i deschidă drumul (în parte au și făcut-o) către mai toate domeniile aparținînd umanismului, de vreme ce ea își propunea să stabilească pentru orice fenomen „sursele comportamentului” și „determinările prime”. Acestea puteau fi premise pentru depistarea psihologiei genetice a afectivității.

Cu alte cuvinte, am putea spune că intrarea psihanalizei în cîmpul literaturii, mutația despre care vorbeam mai sus, se datorește înainte de toate unei determinări de ordin general; pătrunderea în domeniul științelor umaniste antrenînd după sine cazul particular al pătrunderii în zona literaturii. *Inconștientul* transmutat în domeniul literaturii avea să aparțină acelor date care confirmă procesului artistic valoarea de insolit. Freud mulțumea „poetilor” și „filozofilor” că au descoperit înaintea lui *inconștientul*, considerînd că arta reprezintă acea atingere în imaginar a dorinței intangibile în real.

Zona devenea astfel analizabilă prin metoda preconizată. Faptul că *inconștientul* avea un rol în creație nu era nici un fel de noutate, dar repus într-o astfel de lumină, adică producîndu-se dinlăuntrul lui anume destăinuiri, se încerca

obținerea unor determinări ale mecanismului care activează creația literară. Evident, nu mai era vorba de nici o restabilire a echilibrului, ci de reactualizarea unei date creatoare: adâncul neintențional, unde refulările, devenite stări obsesive, trasează anume traiectorii, și nu altele, creației, așa cum răzbate ea dinlăuntrul eului creator, în stare definitivă.

În autobiografia sa (*Viața mea și psihanaliza*) Freud indică sursa preocupărilor sale pentru ontologia literaturii.

De fapt, „psihanaliza și-a încălcat marginile unei pure specialități medicale odată cu interpretarea visurilor”. (Ceea ce înseamnă, evident, destul de repede, căci *Die Traumdeutung*, 1900, și *Der Traum*, 1901, ale lui Freud, fac parte dintre primele sale lucrări capitale.) Grație metodei devenite o „tehnică” a interpretării, psihanaliza și-a putut propune, după o oarecare experiență, o valorificare extra-medicală. Ea demonstra că visele au un sens ce poate fi interpretat dincolo de aparențe. Psihanalistul lua act de un *ansamblu de gânduri* manifestat prin vis și care nu mai putea fi numit absurd sau confuz, de vreme ce corespundea unui act psihic de valoare integrală; interpretul se vedea îndreptățit să găsească în *visul manifest* doar o traducere deformată, scurtată și prost înțeleasă — cel mai adesea o traducere în imagini vizuale a unor *latențe ale visului*. O nouă „știință a visurilor” trebuia să răspundă la întrebările fundamentale: de ce apare visul și, mai ales, prin ce căi gândurile latente, totdeauna pline de sens, ale visului, ajung în visul adesea absurd? Iată elementele sumarizate de Freud însuși: la scrutarea gândurilor latente aflate îndărătul visului manifest, descoperim unul dintre ele perfect detașabil de celelalte, inteligibile și prea bine știute de visător. Aceste „alte gânduri” sînt reminiscențe ale vieții treze; în gândul izolat însă identificăm „o dorință adesea foarte șocantă, străină de viața trează a visătorului” etc... Acesta este „elementul propriu-zis formativ a visului” care „s-a slujit de reminiscențele diurne ca de un simplu material”; „visul este *realizarea acestei dorințe*”. Proces posibil prin condiția psihică fundamentală a somnului, în care *eul* își diminuează efortul obișnuit de zăgăzuire a refulărilor: „Aspirația inconștientă

profită de această slăbire a frînelor refulării pentru a țîșni, odată cu visul, în conștiință“. Cenzura asupra refulărilor fiind însă doar slăbită, nu anihilată, rămîne, totuși, o *cenzură a visului* care „îi interzice dorinței inconștiente să se manifeste sub formele care i-ar fi de fapt adecvate“. De aici modificări și atenuări ale gândurilor onirice latente care fac greu de recunoscut sensul inacceptat al visului. Aceasta este explicația *deformării visului*: „*Visul este realizarea (deghezată) a unei dorințe (refulate)*“. Așadar visul este construit ca un simptom nevrotic, deci la fel de incomprehensibil ca și el altfel decît printr-o interpretare.

Inițial, deci, psihanaliza s-a ocupat numai cu rezolvarea fenomenelor patologice... Dar visul, pe care a început să-l abordeze, nu mai era un simptom morbid, ci un fenomen al vieții psihice normale, putînd să se producă la orice om sănătos. Analiza lui a demonstrat raportul dintre *Es* și *Ich* ca raport echivalabil celui dintr-un simptom nevrotic: cu alte cuvinte, visul relevă același proces al refulării aspirațiilor instinctive, al formării substituțiilor și compromisurilor, al diverselor sisteme psihice ce situează conștientul și inconștientul. În această perspectivă psihanaliza nu se mai resemna să fie o știință accesorie a psihopatologiei, ci tindea să devină baza unei științe psihologice noi și mai profunde, indispensabilă pentru înțelegerea deopotrivă a omului normal.

Alte elemente care se asociază mutației *psihanaliză literatură* sînt *miturile* pe care Freud le cercetează tot pentru a demonstra sensuri ale comportamentului uman. Miturile dețin înăuntrul lor explicații valabile într-o anumită interpretare a complexelor născute în vîrsta copilăriei colective a omenirii. Explicațiile astrale pot fi astfel înlocuite printr-o motivare umană. „De la fantasmele nevropatului izolat se deschide drumul larg spre creațiile imaginare ale mulțimilor și ale popoarelor“. Cu alte cuvinte, se deschide drumul psihanalizei și spre imaginar așa cum apare el ca formă a culturii, în fapt a literaturii: *mitul*. Dealtminteri vom constata marea atenție de care se bucură analiza miturilor în preocupările lui Freud, ale discipolilor săi și în genere ale psihanaliștilor de pretutindeni.

Ordinea simbolică, la rîndul ei, avea să constituie un teren comun pentru psihanaliză și literatură.

Simbolul, curent invocat în literatură, capătă prin psihanaliză determinări noi. Pe de o parte, derivate din interpretarea freudistă a miturilor, care dă simbolurilor consacrate o încărcătură de sens mitic primordial. Pe de altă parte, din interpretarea freudistă a inconștientului (manifestat) ca limbaj (cum va face, tîrziu, J. Lacan). În acest caz se va realiza trecerea de la un dicționar psihanalitic al simbolurilor (literare și non-literare) la o ordine sistematică în care omul apare constituit de limbajul simbolurilor sale.

Un al doilea tip teoretic de mutație este unul inversat (delimitarea are, firește, un caracter didactic).

b) *De la literatură la psihanaliză: limbajul*

Principalul instrument al analizei clinice era *limbajul*. (Armătura practică a metodei era chestionarul cu răspunsurile obținute.) Dar nu numai instrument, ci și material de reflectare a anumitor stări ale inconștientului, dacă ținem seama că punctele de reper ale lui Freud erau lapsusurile, erorile, recurențele verbale etc. De altfel, lucrul era cît se poate de firesc pentru că, în afara actului și a gestului, manifestarea mentalului uman nu se poate produce decît prin limbaj. Evident era vorba deopotrivă de direcționarea interesată a limbajului (prin întrebare) dar aceasta nu anula subiectivismul analistului care punea anumite întrebări și nu altele.

Se stabilea, astfel, un dialog intersubiectiv, pe care Freud și-l închipuia într-o ipostază ideală, ca dialog între două entități inconștiente: a analistului și a analizatului. Literatura oferă deci psihanalizei un text concret, (care nu presupune întrebări inițiale) gata alcătuit, la un nivel al conștiinței denumit imaginar, unde inconștientul se manifestă în voie. Și chiar dacă refuzăm astăzi ideea promovată adesea de psihanaliză prin care orice creație literară presupune o stare compensatorie unui psihism care se defulează prin scris, nu putem să nu recunoaștem că opera depășește întotdeauna intențiile creatorului și că există o structură de profunzime care iese din constatarea și înțelegerea exactă a celui care creează universuri

artistice. De altfel, „eroarea intenționalității“, teorie de dată mai recentă, va sprijini tendințele psihanalitice tocmai în acest sens. Tentația de a descoperi la nivelul limbajului structurile profunde ale unei opere era și rămâne seducătoare și ea consfințește de fapt un alt tip de mutație pe care am numi-o

c) *De la psihanaliză la critica literară*

Finalitatea unei asemenea operații nu mai era restabilirea unui echilibru, ci înțelegerea la nivelul limbajului a unor stări de spirit. Nu se mai constata o patologie, ci o configurație a latențelor psihice fără ambiția exhaustivității.

Analiza nu își propunea niciodată epuizarea subiectului, ci dezvăluirea unor trăsături imanente (pe care le oferea structura verbală, chiar dacă limbajul artistic va fi avut rostul disimulării.

Cu atât mai important devenea acest mod de analiză cu cât, pornit în căutarea specificului și a unicității, era obligat ca prin imagini repetabile să găsească stările obsesive, tocmai pentru capacitatea lor de a deveni constante definitorii. În acest sens, psihanaliza era o pildă și aplicarea ei la literatură putea oferi noi puncte de vedere asupra operei literare.

PSIHANALIZA ȘI CRITICA LITERARĂ: COORDONATE ISTORICE

Existență în diverse domenii și în diverse țări, psihanaliza s-a organizat propriu-zis, din 1910, într-o *Asociație psihanalitică internațională*. Până în 1926, Asociația își avea secțiile „naționale“ la Viena, Berlin, Budapesta, Zürich, Londra, în Olanda, la New York, la Moscova și la Calcuta! Pe lângă primele ei două reviste, dominant medicale, capătă și un al treilea organ, *Imago*, „destinat, de către analiștii din afara medicinei, H. Sachs și O. Rank, aplicațiilor la științele spiritului în genere“. Aici vor apărea și primele aplicații ale psihanalizei la estetică în genere, la literatură îndeosebi.

1. Freud și primii critici literari din școala sa

„Cea mai mare parte a aplicațiilor acestora — scrie Freud — au fost inaugurate de propriile mele lucrări. Mi-am permis din când în când o asemenea evaziune pentru a-mi satisface o atracție extra-medicală“. Și iată scurta istorie a acestor evaziuni: mai întâi ispitele provenite din ideea formată treptat despre „ubicuitatea complexului lui Oedip“. Fascinația străveche a temei îi indica lui Freud că în ea ar fi fost „surprinsă în întreaga importanță afectivă, o lege a vieții psihice“. Legenda destinului fatal și a oracolului nu ar fi decît o „materializare“ a necesității interne; „nevinovăția“ eroului „constituia tocmai expresia naturii *inconștiente* a aspirațiilor sale..“ În ciuda confesiei magistrului, ne putem îndoi de originea freudiană a ceea ce se numește acum complexul lui Oedip. Este evident că medicul psihiatru descoperise acest complex în practica sa. Incestul virtual și paricidul făceau parte din fondul refulărilor care se manifestau în diverse forme sublimat și transferate, la isterice ca și la dezechilibrării cu o vădită traumă a copilăriei (mai ales orfanii, legați de mamă și cu ură pentru tatăl vitreg, ca și copii „geloși“ pe unul dintre părinți din cauza atașării exagerate față de celălalt. Mai probabil, mitul din Sofocle i-a sugerat lui Freud *numele* complexului observat și interpretarea lui absolutizată. De la Oedipul antic pînă la *Hamlet* nu mai era de făcut decît un pas: „acest nevrozat creat de poet eșuează în complexul lui Oedip, asemenea nenumăraților săi confrați din lumea reală, pentru că Hamlet este pus în fața datoriei de a-l pedepsi pe un altul pentru cele două acte ce constituie esența aspirației oedipiene, din care cauză propriul său sentiment de culpabilitate îi oprește brațul răzbunător“. Explicația freudiană a producerii operei: „Hamlet a fost scris de Shakespeare imediat după moartea tatălui său“. Pe baza acestor sugestii ale maestrului a urmat repede celebrul studiu despre Hamlet al lui Ernest Jones (în primă ediție, 1911). Otto Rank, care dăduse încă din 1907 cartea sa *Der Künstler* (Artistul), pentru a explica psihanalitic condiția artistului, pornește de la același exemplu în analiza „alegerii subiectului“ de către poeți

și dramaturgi; în masiva sa lucrare *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (Motivul Incestului în poezie și basm) demonstra, astfel, cât de frecvent poezii aleg tema oedipiană, căreia îi urmărea transformările, variațiile și atenuările în întreaga literatură universală.

„Eram astfel îndemnați — scrie Freud — să abordăm analiza producției literare și artistice în genere“. Arta făcea parte, deci, din „regatul imaginației“ și constituia o „rezervă“ menită să permită „un substitut al satisfacției instinctive la care, în viața reală, sîntem siliți să renunțăm“. „Ca și nevropatul, artistul se retrăsese, departe de realitatea nesatisfăcătoare, în această lume imaginară, dar, spre deosebire de nevropat, el știa să găsească drumul îndărăt, și să revină cu picioarele pe pămînt. Creațiile sale, operele de artă, erau satisfacțiile imaginare ale unor dorințe inconștiente, întocmai ca și visele, cu care aveau de altfel comun faptul că erau un compromis, căci și ele urmau să evite conflictul deschis cu forțele refulării“.

Evident, destul de naiv! Dar, cel puțin, inițial Freud nu-și propunea să facă o „critică literară“; „ce putea face psihanaliza era... să reconstituie alcătuirea artistului și aspirațiile instinctive care acționau în el, *adică ceea ce era în el etern uman*“. Deci nu numai că nu era vorba de o analiză a operei ca atare, dar nici despre dezvăluirea unei individualități latente a artistului; ca producător de artă, artistul ilustra un proces *etern uman*. „Cu această intenție am luat *ca exemplu* (s.n.) pe Leonardo da Vinci drept obiect al unui studiu, întemeiat pe o singură amintire din copilărie pe care ne-o împărtășește mai ales pentru a-și explica tabloul Sfintei Ana“ (cf. *Eine Kindhetserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910). Discipolii l-au urmat în același sens. Freud însuși avea să aprecieze că numeroasele „analize“ ce începeau să apară își puteau realiza scopul propriu, definit mai sus, fără să „dăuneze plăcerii estetice“; dar îi avertiza pe „profani“ că psihanaliza „nu aduce nici o lumină“ în cele două probleme care i-ar interesa îndeosebi pe receptorii de artă: „într-adevăr, ea nu ne poate spune nimic despre darul artistic iar revelația mijloacelor de care se slujește artistul, dezvăluirea tehnicii artistice, nu ține de resortul ei“.

Tocmai pentru că opera literară venea doar să *ilustreze* un fenomen psihic, Freud afirma că „a demonstrat, în legătură cu o nuvelă, în sine fără mare valoare, *Gradiwa* de W. Jensen, că visurile inventate de un scriitor sînt susceptibile de aceleași interpretări ca și cele reale, că, deci, în activitatea creatoare a poetului, intră în joc aceleași mecanisme ale inconștientului ce ne sînt cunoscute prin elaborarea visului” (cf. *Wahn und die Träume in W. Jensen Gradiwa*, 1907); la fel, „cartea mea *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1906) e o ramificație imediată din *Die Traumdeutung*”.

De altfel, bibliografia lui Freud însuși, legată de problemele artei și literaturii, nu se oprește aici; culegerea de *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst* (1924) se deschidea cu articolul *Dichtung und Phantasieren* (tradus în românește de Tudor Vianu sub titlul „Poetul și fantezia”, în *Istoria Estetică în texte alese*, București, 1934, iar în franceză de Marie Bonaparte și E. Marty sub titlul *La création littéraire et la rêve éveillé*, în „Essais de psychanalyse appliquée”, Paris, 1952); se cunosc articolele sale despre Dostoievski, despre o altă amintire din copilărie a unui artist (Goethe în *Dichtung und Wahrheit*), despre „tema celor trei casete”; o minuțioasă reconstituire psihanalitică viza celebrul „Moise” al lui Michelangelo, în vreme ce un alt studiu stabilea, integrator, „paralele mitologice la o reprezentare plastică obsesională”.

Nu fără consecințe și în domeniul psihanalizei literare aveau să fie unele studii ale lui Freud privind *religia*, și mai ales, raporturile profunde dintre actele obsesionale și rituri. Maestrul însuși a început să le acorde o atenție sporită după 1912, în urma observațiilor emulului și viitorului său dizident, K.G. Jung. E vorba, îndeosebi, de cele patru studii reunite în volumul *Totem und Tabu* (1913), în care Freud credea că atinge înseși bazele *magiei*, făcînd psihanaliză pe faptele cercetate de Frazer în *Totemism and Exogamy* și *The Golden Bough*: constituirea religiei era așezată pe terenul *complexului patern*. De aici, mai târziu, studiul despre *Moise* și *monoteismul*, al lui Freud, și numeroase studii privind etnologia și mitologia,

ale discipolilor. Viziunea freudistă originară ne apare azi mai puțin naivă în această privință decât în aceea a operelor literare individuale: „De la fantasmеle nevropatului izolat se deschide drumul larg spre creațiile imaginare ale mulțimilor și ale popoarelor, așa cum apar ele în miturile, legendele și basmele populare“. După părerea lui Freud, „interpretarea miturilor, raportarea lor la complexe inconștiente ale copilăriei, înlocuirea explicațiilor astrale printr-o motivare umană, au constituit nu o dată succese ale eforturilor analitice întreprinse de Otto Rank“. În fine, „și tema *simbolicii* a constituit obiectul multor cercetări în cercul meu“ — fiind vorba de „recunoașterea simbolicii astfel cum rezultă ea din interpretarea visurilor“.

Pe urmele lui Freud însuși ca psihanalist al literaturii și al imaginației în sensul arătat, discipolii primei epoci de critică psihanalitică au puține tangențe, firește, cu o critică literară propriu-zisă.

Pentru ei, opera literară ilustra un caz tipic, după cum o putea ilustra un autentic specimen clinic, iar opera de artă era cîmpul manifest al unei patologii latente, fie ea doar o obsesie a scriitorului. Freudistul nu urmărea definirea universului organizat al temelor obsedante, ci modul cum opera literară, ca și visul sau ca și nevrozele, „defulează“. În principiu, scriitorul era pus în situația unui pacient; metoda analizării trebuia să fie aceeași, dar fără să fie urmată de o terapeutică; pacientul nu era, în acest caz, psihanalizat în vederea vindecării, cazul său fiind o retroacțiune inutilă medical, dar putea fi pus să-și dezvăluie obsesiile fără să-și dea seama, oferind treptat o rețea suficientă pentru diagnosticare. (Acest diagnostic putea să însemne definirea obsesiilor). Aplicată la opera literară metodologia freudiană autentică însemna însă a *o face să vorbească*, pînă la relevarea rețelei obsesionale, fără a face apel la proiectele intenționale ale autorului, la ceea ce constituie tocmai justificarea amăgitoare „conștientă“ a unor comportamente dictate de inconștient. Descoperirea, de pildă, a unui *complex oedipian* la Baudelaire nu se putea justifica, consecvent psihanalitic, decât prin exclusivă interogare a textelor: numai recurența unor imagini obsesive, evidențiată prin destrămarea

critică a unei întregi trame de transferuri și sublimări, îndreptătea diagnosticarea, fără nici o informare documentară exterioară operei, în însăși biografia autorului ei. A porni de la cunoașterea situației de orfan cu tată vitreg, pentru a releva apoi în operă urmările *tematice* ale refuzărilor firești în această situație, era o operație de falsă psihanaliză: diagnosticul preceda investigarea. Drumul invers, al urmăririi imaginilor obsesive era singurul adecvat și riscant totodată: trebuiau interrelaționate elemente aparent disparate, de la ticuri verbale (stilistice) care descoperă sau dimpotrivă ascund, pînă la metaforele reductibile numai după descifrarea ambiguității lor, și de la frecvența unui anumit tip de femeie iubită (afirmată adesea prin contrarul ei, printr-o metonimie sau hiperbolă a ei) pînă la reprezentarea prin negație și evitare a unor situații complexate ș.a.m.d. Dar o asemenea investigație nu intra deloc în vederile primilor freudieni aplicați la analiza literaturii. Oricum, așa cum avea să observe Karl Gustav Jung, „psihanaliza operei de artă s-a îndepărtat de obiectul ei, a mutat dezbaterea într-un domeniu-general uman, cu nimic specific artistului și mai ales fără importanță pentru arta lui“.

Evoluția psihanalizei literare de la cea mai absolută abordare *exterioară* a operei pînă la o relativă sau limitată abordare *intrinsecă* este, în ultimă instanță, evoluția de la discutarea literaturii și artei, printre alte fenomene psihice, în cadrul general fixat de Freud însuși, pînă la încercarea de a constitui propria interpretare psihanalitică a operei *pornind* de la Freud spre o aplicare metodică „specifică“, dincolo de tradiția freudistă.

Cum se întîmplă adeseori, nu țara de origine a unei descoperiri este și prima care o dezvoltă. Freudismul austriac e minor. În ce privește psihanaliza literară, ea a început pe teren anglo-saxon și elvețian, cu experiențe pionierești care și-au asumat involuntar sacrificiul de a fi ridicele în perspectivă dar de a deschide un drum. Țara care a acceptat cel mai tîrziu psihanaliza (și mai ales psihanaliza literaturii) avea să fie cea mai avantajată: Franța. Prin această întîrziere Freud însuși avea să explice „trăsăturile particulare“ ale psihanalizei franceze.

„Între apariția ei, cîndva, în Germania, și aceea de azi, în Franța, psihanaliza a înregistrat numeroase aplicații în diverse domenii ale literaturii și artei; astfel încît «interesul pentru psihanaliză a pornit, în Franța, de la oamenii de litere». Cel puțin va fi vorba de o emulație fertilă între medici și literați“.

2. Contribuția specifică a primilor psihanalisti francezi

Și, totuși, nu literații au dat primele ample studii psihanalitice. Un Charles Baudouin, profesor universitar și director al Institutului internațional de psihologie și psihoterapie, și-a împărțit activitatea între aplicarea psihanalizei la artă și introducerea ei în practica pedagogică. După *Études de psychanalyse* din 1922 a urmat frecvent citata *Psychanalyse de l'art* (Alcan, 1929) ca și *L'âme enfantine et la psychanalyse* (1931); o lucrare despre *Le symbole chez Verhaeren* (1924) alterna cu *L'éveil de Psyché (Souvenirs d'enfance)*, 1928) și cu *La psychanalyse et l'éducation morale* (1930). Vederile lui Baudouin asupra artei nu aduceau, în ansamblul lor, revelații dincolo de ceea ce se știa, pînă la el, de la Freud și Rank. Remarcabilă e mai curînd apariția unei *morfologii tematice*, alcătuită pe baza *complexelor infantile*, care pot constitui, în concepția freudistă despre opera artistică, sursa lumii imaginare a cărților. Pe lîngă tema frecvent identificată a complexului lui Oedip, el releva o suită a altor *complexe ale obiectului* (*complexul lui Cain* adică al rivalității dintre frați; complexe sadico-masochiste; complexe *Spectacolului* și ale *Misterului*); apoi a *complexelor Eului* (*complexul de superioritate, de inferioritate, de culpabilitate; complexul Dianei*, adică al regretului de a nu fi de sex opus etc...) și a *complexelor de atitudine* (al lăcomiei, al izolării, al narcisismului etc...). Ulterior, un studiu despre „*Triumful eroului*“ (psihanaliză a epopeilor), o psihanaliză a lui Victor Hugo (1943) și, mai recent, o *Psychanalyse du symbole religieux* (1957).

Grupul francez (inițial franco-elvețian) avea să fie curînd dominat, ca și în celelalte țări, de către medicii aderenți. Doi dintre aceștia s-au consacrat curînd „criticii literare”; Marie Bonaparte și René Laforgue.

Elevă directă a lui Freud și traducătoarea lui principală în franceză, Marie Bonaparte a scris niște *Vues paléobiologiques et biopsychiques* (1936) dar a devenit celebră mai ales prin *La vie et l'oeuvre d'E. Poe* (1933; reluată în P.U.F. 1958). Partea întâi a lucrării, bogat documentată, este biografie; cercetarea lansoniană e subordonată reconstituirii întinerarului psihic al autorului, ilustrat prin analiza cîtorva poeme și povestiri direct sau indirect „autobiografice”: *Corbul*, *Annabel Lee*, *Euréka* ș.a.m.d. Celelalte două părți urmăresc *temele operei* lui Poe, în sensul pe care l-am văzut și la Baudouin, după indicațiile lui Freud: sînt, de fapt, nu constante revelate prin psihanaliza operei, ci exemple care îl situează pe Poe în complexe etern umane. În povestiri, un *ciclu al Tatălui*, un *ciclu al Mamei*, un *ciclu oedipian*: analiza e „intrinsecă” doar în măsura în care discerne rețeaua aceluiași ciclu în aparențele diversificate pe care le „reduce” fenomenologic: ură și revoltă antipaternă împreună cu pasiunea artistică pentru paricid; mama moartă și reîncarnată, mama-iubită, mama-peisaj în care te cufunzi, mama asasinată etc... Analiza mecanismului creației ține mai mult de teoria generală a psihanalizei decît de identificarea resorturilor individuale, care îl exemplifică. Tematism literar ca exemplificare, predilectă sau nu, a unor mari teme psihanalitice, ca și în *Chronos — Eros — Thanatos* (P.U.F. 1952).

René Laforgue s-a consacrat mai întâi *Eșecului lui Baudelaire* 1931 (pe vechea temă oedipiană), integrată ulterior într-o *Psychopathologie de l'Echec* (1944).

Pînă la cel de-al doilea război mondial, *Societatea psihanalitică franceză*, cu a ei „Revue française de Psychanalyse”, și-a sporit considerabil componenta, dar activul criticii ei literare nu s-a dezvoltat dincolo de orizonturile primei generații. Astfel încît, din perspectiva actuală, nu-i prea putem distinge pe francezii din anii '30 și '40

de colegii lor psihanalisti de pretutindeni, proliferati atunci, mai ales in Anglia si Statele Unite.

Ceea ce se petrece insa in Franta, in preajma celui de-al doilea razboi mondial si mai ales dupa el, este o simbioza a psihanalizei cu majoritatea orientarilor ce anunta o „noua critica”. Apare o „psihanaliza existentiala” (cu Sartre si scoala sa), o imbinare a marxismului cu psihanaliza (la Goldmann; dar fenomenul era frecvent la englezi si americani in anii '30 si '40); va aparea un structuralism psihanalitic (dar patrunderea psihanalizei in lingvistica se produsese demult in studiile stilisticianului Spitzer din anii '30!)

Poate ca specifica este contributia mai noua a Franței in alt sens. In vreme ce internationala psihanalitica si organizatiile ei nationale cunosteau mereu sciziuni si delimitari care, pentru critica literara cel putin, nu reprezentau nici un eveniment fundamental, - in afara societăților constituite functioneaza aici o psihanaliza literara „pe cont propriu”, nu o data mai fertilă.

PSIHANALIZA LITERARĂ ÎN ACTUALITATE

1. Psihocritica

E cazul aceluia ce marcheaza, dupa parerea noastra, o alta „virsta” a psihanalizei literare, si nu numai pentru cadrul francez: *Charles Mauron* (1899—1966), ajuns la literatura dupa o lunga cariera de inginer. Debutul in noul domeniu si-l face in timpul stagiului englez si este inca departe de psihanaliza: in *Aesthetics and Psychology* (1935) estetica apare ca o ramura a psihologiei, iar autorul un discipol al lui Roger Fry. De altfel fusese „glosatorul” traducerilor pe care acesta le facuse, in engleza, din Mallarmé. „Glosele” initiale sint apoi reluate intr-un studiu de ansamblu care constituie primul volum de critica literara al lui Mauron: *Mallarmé l'Obscur* (1941).

Ne aflam, acum, intre „significant form” al lui Fry si psihanaliza, fara nici o declaratie de adeziune freudista.

„Explicarea lui Mallarmé”, Mauron o situează pe linia deschisă cîndva de Thibaudet. Ideea nouă este însă aceea că nici un poem al lui Mallarmé nu poate fi explicat de unul singur, ci în raport cu toate poemele sale, totalitatea oferind codul descifrării tuturor componentelor sale. Mauron va căuta, deci, să reconstituie dicționarul metaforic al poetului. Obscuritatea unui poem izolat dispăre astfel dacă ne cufundăm în întregul „obscurității mallarméene” și, traducîndu-i lexicul specific, ajungem la acele „înlănțuiri singulare și imperioase” „entrelacs de relations”, al „metaforelor obsedante” care cuprind universul spiritual într-o formă semnificantă. Ilustrarea tezei se face prin inventarierea și interpretarea metaforelor obsedante. De pildă cel mai frecvent e găsit lanțul metaforic „păr — soare — moarte” — analizat pe baza unui sonet reprezentativ pentru întreg. Relații constante, ca „floare — azur — copilărie” sau „înger, aripă, instrument străvechi”, ar lămuri suita unor poeme diverse și legătura non-aparentă dintre ele. A doua parte a cărții trece, de fapt, de la traducere (*explicitare*) la *explicare* (la geneza universului metaforizat). Pentru Mauron, în 1941, problema cea mai actuală era aceea a „raportului dintre artă și viață, adică, în ansamblu, între valorile spirituale și realitățile temporale”; problemă care „se reflectă ca într-o oglindă concavă” în „estetica lui Mallarmé”.

Cu sesizarea metaforelor obsedante și a rețelei constituite de ele, critica lui Mauron e, pentru momentul respectiv, „structurală” *avant la lettre*. Cu „explicarea” lor, aceeași critică se întoarce la tradiția geneticii de tip „medical” care caută evenimentul biografic la originea „oglinzii concave” a poetului. Această explicație trimite, evident, dincolo de proiectul poetului, la traumele refulate, la fantasmele produse în inconștientul său.

E interesant de remarcat că după Mauron psihanaliza a început să se preocupe de „cazul Mallarmé” ignorat de generația Mariei Bonaparte. Un Baudelaire i se oferise aproape de la sine — și apoi orice poet „nevrotic”. Dar purul și lucidul estetician? Obscuritatea sa era *programatică* și nu apărea drept o latență de dincolo de voința

poetului. În urma lui Mauron va fi văzută originea simbolisticii sale hermetice într-o traumă ascunsă (vezi Adile Ayda, *Le drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des symboles mallarméens*, Paris-Istambul, 1955); teza lui Mauron despre moartea surorii adolescente a poetului ca un lait-motiv inconștient al metaforelor sale devenea la rîndul ei un lait-motiv critic (vezi Léon Cellier, *Mallarmé et la morte qui parle*, P.U.F., 1959); poetul auto-programat va apărea tot mai des ca programat, într-un fel sau altul, dincolo de intenționalitatea sa (vezi F. Fraenkel, *Les dessins transcients de Stéphane Mallarmé*, Nizet, 1960).

De la primul studiu următor, Mauron își va „intitula” metoda în genul tuturor discipolilor independenți ai freudismului, asimilînd-o și disimilînd-o în raport cu acesta: psihocritică (cf. *Nerval et la psychocritique* în „Cahiers du Sud” nr. 293 din 1949).

După *La personnalité affective de Baudelaire* (în „Orbis litterarium”, 1957) va urma teza care îl va consacra: *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* (Aix en Provence, 1957), iar curînd după aceea o formulare manifestă a programului: *La méthode psychocritique* în „Orbis litterarium”, *Théories et problèmes — Contributions à la méthodologie littéraire* (Copenhaga, 1958).

Toate elogiile și toate obiecțiile aduse concepției critice a lui Mauron trebuie să fie confruntate în primul rînd cu acest program, reluat în suma cercetării sale, lucrarea fundamentală *Des méthaphores obsédantes au mythe personnel* (1963).

„Ceea ce am numit psihocritică îmi apare ca o știință în formare, care își caută metoda”, cu conștiința că, de altfel, „un fenomen atît de complex și atît de obscur cum e creația literară cere mai multe moduri de abordare. De parte de a se exclude, ele se completează reciproc. Orice metodă mi se pare valabilă cu condiția să se bazeze pe fapte și pe texte și să ne spună mai mult despre autor decît despre critic”. Ce înseamnă „fapte”? Ce le deosebește, în metoda psihocritică, de lansonism? Dar „texte”? Iar dacă accentul cade pe autor și nu pe critic înseamnă o aspirație obiectivistă, antiimpresionistă, bazată pe certitudinea „surselor”?

Primul răspuns îl primim la ultima întrebare:

„Psihocritica urmărește să discearnă, în creație, partea *surselor inconștiente*“ (deci sursele, dar nu cele biografice manifeste, ci cele latente, ascunse îndărătul celorlalte); „dar, cum se va vedea, însăși metoda ei o antrenează în căutarea unei sinteze în care să se integreze firesc rezultatele dobândite aiurea“.

Iată cele „patru operații“ ale unui studiu psihocritic:

a) Diverse opere ale unui autor (și, în cel mai bun caz, toate operele sale) sînt *suprapuse* (*superposées*) ca în fotografiile lui Galton, astfel încît să *reliefeze trăsăturile structurale obsedante*.

b) Ceea ce e astfel relevat (și acceptat ca atare) face obiectul unui studiu pe care l-am numi *muzical*: studiu al temelor, al grupărilor și al metamorfozelor lor.

c) Materialul astfel ordonat este *interpretat în lumina gândirii psihanalitice*: se ajunge astfel la o anumită imagine a personalității inconștiente, cu structura și cu dinamismele sale.

d) În chip de contra-probă, se verifică, în biografia scriitorului, exactitatea acestei imagini (personalitatea inconștientă fiind evident comună omului și scriitorului).

Prima remarcă pe care se grăbește să o facă Mauron, după expunerea acestor *patru operații*, e că „prioritatea o are categoric opera și nu viața“.

Operația nr. 1 ne indică mai clar ce înseamnă condiția bazării pe *texte* (nu pe toate textele unui autor). Observarea nonexhaustivității acestei operații își primește răspunsul în argumentul fenomenologic și gestaltist care neagă inducția ca fortuită și presupune că întregul, ca structură unitară a relațiilor sale interne, nu poate decît integra și partea neanalizată.

Operația nr. 2 accentuează pentru prima dată caracterul, omologabil cu acela al *analizei muzicale*, pe care îl are critica *tematică* în accepția modernă, cu indicarea înregistrării unor *teme constante și ale variațiilor lor*.

„Limitată la aceste două operații și abținîndu-se de la orice terminologie psihocritică — se autocomentează Mauron — metoda noastră ar cîștiga în audiență“. El se referă la rezistența încă vie față de psihanaliză a criticii

tradiționale. S-ar putea spune însă că, limitată la primele două puncte, metoda lui Mauron nu e încă psihocritică; tocmai de aceea, e încă intrinsecă. Mauron consideră că, fără operația psihanalitică ea și-ar pierde „aproape orice șansă de a ne duce la un adevăr de oarecare greutate”: „Observația clinică m-a învățat prea multe despre viața afectivă și imaginativă a oamenilor (normali sau anormali) pentru a-i putea neglija rezultatele în vreo problemă psihologică, fie și aceea a creației literare”. Ceea ce ne reintroduce la prima fază a lui Mauron, aceea a „esteticii ca ramură a psihologiei”, fie, acum, a psihanalizei. „Structura inconștientă revelată în operă ar putea prea bine fi tocmai fatalitatea din care caută ea să evadeze. O dată încheiată *analiza temelor obsedante*, se impune deci o *interpretare*”.

Dacă după analiza tematică, concepută, urmează *interpretarea*, adică reconstituirea unității structurale a universului în care se interrelaționează temele, sîntem încă în *interiorul operei*. Ieșim din ea nu pentru că o *interpretăm* ca structură inconștientă, ci pentru că socotim că această structură e „evident comună *omului și scriitorului*”, adică pentru că îl considerăm pe scriitor în afara scriiturii, cu un inconștient care o precedă, structurat independent de scriere; pentru că opera e văzută, totuși, ca produs al unui psihism (conștient sau inconștient) pe care limbajul creației îl revelează, nu-l constituie! De aici, ideea „verificării prin biografie”, aceasta trebuind, dacă nu să confirme interpretarea, să fie „măcar compatibilă cu ea”.

Mai departe, nu vom mai afla nimic nou, sub raport metodologic, în opera criticului care își definește metoda la aproape 60 de ani și care avea să mai trăiască încă puțin, lucrîndu-și sînguincios analiza tematică pînă în pragul morții. *Le dernier Baudelaire*, ultima sa lucrare, nu va mai fi decît o explicație în plus, pe lîngă cele adunate în volumul său masiv și sintetic, *Des métaphores obsedantes au mythe personnel*. „Psihocritica — scria Mauron și în introducerea teoretică la această carte — se știe parțială. Ea vrea să integreze și nu să se substituie unei critice totale”. Dar problema nu era a insuficienței psihocriticii, cît a depășirii de către ea a cîmpului criticii pro-

priu-zise. Pentru Mauron, *totalitatea* criticii implică, tradițional, toate abordările posibile ale operei literare, din orice unghi de vedere, inclusiv al raportării ei la biografia directă a scriitorului și la intenționalitatea lui. El crede că psihocritica permite, printre altele, „să sporim înțelegerea operei” nu numai „descoperind în texte fapte și relații rămase pînă acum neobservate” (ceea ce e meritul esențial al tematismului său structural), ci și explicarea lor prin „personalitatea inconștientă a scriitorului”: „rețelele de asociații sau grupări de imagini, obsedante și involuntare” pun în lumină un *mit personal* — ceea ce e la limita dintre interiorul și exteriorul operei pînă nu se reafirmă net sarcina interpretării lui psihanalitice și „proba prin biografie”; pentru că, pînă aici, a reconstitui *mitul personal* înseamnă „a urmări, prin opera aceluiași scriitor, cum se repetă și se modifică rețelele, grupările sau, cu un termen mai general, structurile revelate de prima operație”.

Tematismul lui Mauron e, indiscutabil, relevabil în sine și în evoluția criticii noi. Suprapunerea textelor, cu analiza și reconstrucția unui univers structural al metaforelor obsedante, corespunzător unui „mit personal”, a dat rezultate peste care nu se va putea trece, ignorîndu-le, nici cînd e vorba de *Valéry* cel ultra-lucid (cap. V și X) de care se ocupă pentru prima dată, nici cînd e vorba de reluarea, în acest ansamblu, a analizei unor autori care l-au obsedat și-l vor obseda pe critic. *Mallarmé*, cel „glosat” în 1935 și în 1941, reluat psihanalitic în 1951, e aici reintegrat (în capitolele II, VII, XVIII); și, iar, îi va consacra un studiu parțial monografic, adică răspunzînd mai ales operației a 4-a, în *Mallarmé par lui-même*, din 1964. Neîncetat, „mitul personal” se conturează pe obsesia unei figuri feminine ambigue, reflex al dublei traume produse de pierderea mamei (la 6 ani) și a surorii (născută cu cîțiva ani înainte de moartea mamei și „luîndu-i locul”, dar murind și ea la zece ani după mama ei, cînd poetul avea 16 ani!) Nerval, abordat în primul studiu „psihocritic”, din 1949, e reluat în capitolele IV și IX al *Metaforelor*. În fine, tot aici, între *Baudelaire*-ul din 1957

și cel lăsat la moarte, se înscrie reintegrarea lui în sistem, prin capitolele III și VIII.

Experiența tezei de ansamblu, a suprapunerilor, ilustrate în cap. II prin vechile rețele metaforice ale lui Mallarmé, e „verificată”, intrinsec, prin imediata ei continuare în aplicarea la Baudelaire.

Cum se procedează? Sînt luate mai întîi cîteva poeme în proză. De ce? *Un Hémisphère dans une chevelure* „e plină de teme baudelairene: invitația la călătorie, corabia frumoasă, lene și parfum din țările calde etc...” Astfel, „analizele la Baudelaire și Mallarmé vor avea puncte de pornire comparabile. Dar curînd vor diverge”. În textul dat, adjectivul „grele” (*tresses lourdes et noires*) aplicat la plete feminine „constituie cu siguranță un laitmotiv baudelairean” — cf. *La Chevelure*: „Longtemps! toujours! ma main dans te crinière lourde...”; *Les Vocations*: „ses cheveux qui pendaient... epais comme une crinière”; și în alt poem în proză, *La belle Dorothée*: „le poids de son énorme chevelure...” Iată însă că „suprapunerea” e repede trecută din interiorul creației poetice în afara ei, confruntată cu corespondența; un vis povestit de Baudelaire, într-o scrisoare din 1856. În vis îi apăruse un monstru cățarat pe un pedestal și plictisit de moarte; acest monstru este chiar poetul, probabil, pentru că Baudelaire însuși „mărturisește” că se trezise în postura atribuită în vis acelei „ființe fantastice”. Iar acesta poartă, în jurul capului, un „apendice”, „ceva — scria Baudelaire — elastic ca un fel de cauciuc și atît de lung încît dacă și l-ar răsuci pe creștet ca pe o coadă de pîr ar fi mult prea greu și imposibil de purtat”. Deci regăsim, în visul povestit, *părul greu* din poemele și poeziile amintite. Dar în vis mai apare ceva: din cauza cozii prea grele, monstrul e silit să aibă un mers șovăitor. Mauron consideră că mersul acesta, cînd comic cînd vrednic de milă, împiedicat de ceva ce trage la pămînt, îl evocă pe *Albatros* iar albatrosul îl reprezintă pe poet, întocmai ca și monstrul din vis. „De altfel, în *Fleurs du Mal* vom aluneca fără nici un fel de greutate de la *albatros* la *lebedă* și de la *lebedă* la *malabareză* care ne readuce imediat la frumoasa *Dorothée* din *Poemele în*

proză". Rețeaua de asociații astfel schițată întărește, prin coerența ei totală, probabilitatea fiecărei legături. De la frumoasa Dorothée, trecînd prin visul cu monstrul (și incidental prin Albatros) sîntem deci călăuziți spre un alt poem în proză: *Chacun sa Chimère* unde vom regăsi același mers tot mai împiedicat. Aici apar personaje care poartă în spate, fiecare, cîte „o enormă Himeră, grea ca un sac de făină” ... Iar himera cea grea își suprapune propriu-i cap fabulos frunții omului, ca „o cască”, „casca amintește din nou părul”. Și totuși e Himeră, deci Visul, adică „nevoia și nu atîta invitația de a călători, spre moarte, prin plictisul unui pămînt...” De aici, la *Le mauvais Vitrier*. Și acesta e îndoit de o sarcină enormă, care îi trece pe cap și îl face să urce stîngaci scara, doborît de geamurile pe care le cară și care ar fi trebuit să fie magic colorate pentru a-i face pe sărmani să vadă viața în roz; altfel cum să i le cumpere cineva? Cel ce îl prezintă pe geamgiul cel rău îi aruncă dintr-un balcon un vas în cap: geamgiul cade, deci, și odată cu el, grămada de geamuri necolorate. Deci, „după mersul împiedicat urmează cădere”. De aici la alt poem, *Une mort héroïque*, care se suprapune perfect cu *Le mauvais Vitrier*. Așadar o gîndire neconștientă, obsesională renaște, în Baudelaire, această serie de imagini: Fancioulle (din *Une morte héroïque*) — geamgiul — monstrul din vis — albatrosul — lebăda — Andromaca — Malabareza — frumoasa Dorothée și „multe alte figuri s-ar mai putea adăuga la această listă”. „Dar simțim destul că rețeaua există și că privește adînc personalitatea lui Baudelaire”. E implicat, aici, „destinul său poetic”, evident și în *Le Fou et la Vénus* (Venus uriașă și, la picioarele ei, un bufon pitic, ridicol etc...) — în care bufonul continuă seria victimelor apăsate, iar Venus ne trimite, evident, la *La Géante (Uriașa)* dar și la *La Beauté*, pentru că e o statuie de piatră nepăsătoare” ș.a.m.d.

Nu e vorba, firește, de a ni-l propune pe Mauron și psihocritica sa drept model pentru o analiză literară. Dar vom reține faptul că o investigație ca atare străină literaturii, cum e psihanaliza, poate căpăta, ca la Mauron, o mare însemnătate metodologică, pe care nu o putem ignora.

2. Psihanaliza literară și Jacques Lacan

În vreme ce Mauron și alți psihanaliști de formație estetică depășeau, într-o măsură, vârsta infantilă a freudismului, specialiștii francezi au cunoscut o mare sciziune, pecetluită în 1953 prin Congresul de la Roma, în urma căruia a fost întemeiată, paralel cu vechea Societate psihanalitică franceză, o a doua Societate franceză de Psihanaliză, cu adeziunea bătrînului Hesnard, cu președinte D. Lagache, doctor în filozofie, în medicină și în litere și, mai ales, cu Jacques Lacan, adevăratul cap al dizidenței, plus vreo 60 de membri titulari, asociați sau stagiari. Revista societății „La Psychanalyse” marchează un salt în cercetările freudiste, mai ales prin legăturile stabilite cu fenomenologia și cu structuralismul. Problemele limbajului devin, pentru prima dată, dominante și un nou „tematism psihanalitic” în critica literară începe să fie căutat, pornind de la limbaj. Sîntem încă departe de a-l găsi în lucrările societății, influența e mai curînd vizibilă în afara ei (la Roland Barthes îndeosebi și la grupul *Tel Quel*), Lacan însuși nu profesează o critică literară, dar „sistemul” său o implică. De aceea trebuie să-i marcăm prezența, ca pe o virtual nouă vîrstă a psihanalizei literare. Să-i marcăm prezența, doar atît, pentru că Lacan e dificil, sistemul său se cere abia articulat deși toate părțile par definitive de pe acum.

Opera lui Lacan, dispartată în aparență și „manifestînd” un sistem, a fost reunită într-un volum masiv de *Ecrits* abia în 1966. Aici ordinea scrierilor a urmat intenția sistematizării, pe care o și propune „Indicele rațional al conceptelor majore”, în vreme ce cronologia e cu totul alta. Primul articol, în ordinea sistemului, *Le séminaire sur la lettre volée*, e o conferință din 1955, publicată în 1957, în nr. 2 din „La Psychanalyse”. Partea a II-a a volumului pune într-o suită studii, articole sau conferințe din 1936, 1947, 1950, 1946; partea a III-a — din 1945 și 1951; partea a IV-a, cu o introducere inedită, — scrieri din 1953 (fundamentalul raport la Congresul din Roma ținut la Istituto di Psicologia della Università di Roma în 26—27 sept.; publicat în „La Psychanalyse” nr. 1, consacrată temei

La Parole et le langage), 1955, 1954, 1955, 1957, 1956, 1957; partea a V-a din 1957—1960; partea a VI-a din 1958 și 1963; Partea a VII-a din 1960, 1966, 1964.

Terminologia sa cere explicații de detaliu — ceea ce nu ne putem îngădui în planul lucrării noastre care îi va sugera doar elementele de „tematism” inedit.

Pentru Lacan, psihanaliștii de pînă acum l-au denaturat pe Freud „reificîndu-l” și banalizîndu-l, întemeind pe învățătura lui fie o practică fără perspectivă, fie o „literatură” (vs. „teorie”, ca în opoziția stabilită de un Hjelmslev); mai ales, deci, „dezintelectualizîndu-l”; iar în ce privește literatura, pentru virtuala psihanaliză a literaturii, una dintre obiecțiile cele mai acute ale lui Lacan constă în ignorarea de către predecesorii săi a planului *non-real*, pe care se joacă drama psihanalitică, adică a planului *fantasmei* și al *simbolului*. Re-lectura lacaniană a maestrului înseamnă nu o simplă întoarcere la textele sale, ci și o reintegrare a lor, atît pe baza relevării unor pagini subapreciate și a unor sugestii nedezvoltate, cît și prin formularea unor concluzii ale experiențelor sale, lăsate în suspensie de maestrul însuși. Terminologiei ortodoxe, revalorificată astfel într-un context sistematic nou, îi adaugă, de asemenea, alte serii terminologice. A adăuga termeni nu semnifică, firește, a spune același lucru cu alte vocabule, ci a constitui, de fapt, o teorie validă prin aflarea și interrelaționarea *conceptelor* și *categoriilor adecvate*.

Din acest punct de vedere, o „psihanaliză antropologică”, cum califică Hesnard proiectul lui Lacan, se acordă în mod necesar cu fenomenologia la rîndul ei restructurată prin relectura lui Husserl (sau prin lectura postumelor husserliene) întreprinsă divers dar în consens de la Heidegger la Merleau-Ponty. Este evident programatică includerea de către Lacan, în primul număr al revistei „La Psychanalyse” după grupajul de „comentarii la textele lui Freud”, a unui text al lui Heidegger (*Logos*, tradus de Lacan și revăzut, în franceză, de autorul însuși), și în fruntea celui-lalt grupaj, al *Scrierilor*. Iar Merleau-Ponty, în prefața cărții lui Hesnard *L'oeuvre de Freud* (1960) precizează raporturile ce justifică întreprinderea noii direcții: „Fenomenologia aduce psihanalizei categorii, mijloace de ex-

presie de care are nevoie pentru a fi pe deplin ea însăși". Ea îi dă astfel posibilitatea să identifice „realitatea psihică”, esența „intersubiectivității”, „opera fantastică în stare să reconstruiască o lume în marginea și împotriva lumii adevărate, o istorie trăită sub istoria efectivă. Pe de altă parte, freudismul confirmă fenomenologia în descrierea unei conștiințe care nu e atîta cunoaștere sau reprezentare cît *investire* și îi aduce un material ce crește ponderea celor spuse de ea în genere despre relațiile omului cu lumea și despre legătura interumană”.

Dar, cum arată motoul lui Lacan pentru „La Psychanalyse”, „Si la psychanalyse habite le langage, elle ne saurait sans s'alterer le méconnaître en son discours...”. Teoria psihanalizei nu poate fi decît o semiotică și Lacan e dintre cei ce văd în lingvistică structurală provenită din Saussure o „știință-pilot” pentru toate științele despre om.

Ne vom orienta, pe cît posibil, în reconstituirea sistemului Freud-Lacan după *Indicele* oferit în anexă drept „cheie”, dar oprindu-ne numai la articulațiile raportabile la tematismul literar.

a) *Ordinea simbolică*. Structura psihicului implică trei ordini: a *simbolicului*, a *imaginarului* și a *realului*. *Simbolicul* ocupă locul prioritar în raport cu celelalte două. Aceasta este teoria lacaniană a *subiectului* (a „omului” ca *eu gînditor, cogito*); în jocul realității inconștientului, provocat de psihanalist, subiectul este introdus în *limbajul* dorinței sale, care îi *preexistă*:

„dacă omul ajunge să gîndească ordinea simbolică e pentru că el e dinainte prins în ea. Iluzia că el a format-o prin conștiința sa provine din faptul că a putut intra în această ordine, ca subiect, tocmai pe calea relației sale *imaginare* cu semenul său. Dar nu și-a putut face această *intrare* decît prin *defileul radical al vorbirii*”. (*Le séminaire sur la lettre volée*): „Prin *cuvînt*, care e deja o *prezență făcută dintr-o absență*, absența însăși începe să se numească, într-un moment original, a cărui *recreare perpetuă* a surprins-o geniul lui Freud în jocul copiilor. Iar din cuplul acesta modulat al prezenței și al absenței se naște *universul de sens al unei limbi în care universul lucrurilor se așază ulterior*... *Lumea cuvintelor* e aceea care

creează lumea lucrurilor ... „Omul vorbește, dar numai pentru că simbolul l-a făcut om“ ... (*Fonction et champ de la parole et du langage*). „Un psihanalist trebuie să fie convins că omul este, înainte de a se naște și dincolo de moarte, prins în lanțul simbolic ... Această exterioritate a simbolului în raport cu omul este însăși noțiunea de inconștient“. Jung n-a descoperit un lucru extraordinar, după părerea lui Lacan, prin „arhetipul“ care face din simbol o „înflorire a sufletului“ și nici prin opunerea unui inconștient colectiv celui individual. Freud arătase (explicit în *Moise*, implicit în *Totem și Tabu*) ce este fundamental: „că o dramă uitată străbate inconștientul epocilor“. Dar ce trebuie precizat, împreună cu Aristotel, e că *nu sufletul vorbește, ci omul vorbește cu sufletul său*; pentru că el își primește limbajul gata alcătuit și ca „să intre în el“ își aduce cu sine, în interiorul limbajului, nu numai „sufletul“, ci și instinctele înseși „al căror fond răsună în adâncuri pentru că repercutează ecoul semnificantului“ (*Situation de la psychanalyse en 1956*). Toate necesitățile omului se subordonează aceleiași condiții convenționale care sînt ale semnificantului în dublul lui registru:

sincronic — de opoziție între elemente ireductibile
diacronic — de substituție și de combinație.

Prin aceasta limbajul, „chiar dacă nu acoperă totul, structurează tot ce e relație inter-umană“ (*La direction de la cure*).

Astfel, tradiționala „supradeterminare“ freudiană nu se poate situa decît în această determinare simbolică prin limbaj. Dorința inconștientă se fixează într-un lanț semnificant care autorizează memoria inconștientului. De la Freud ne este cunoscut „automatismul repetiției“ (*Wiederholungszwang*) care își are principiul în așa numita *insistență* a lanțului semnificant (*insistența* fiind un concept corelativ cu *ex-sistența*, adică tocmai cu locul excen-tric în care trebuie să situăm subiectul inconștient). Că nimic din planul real nu privește psihanaliza, e limpede; dar însuși planul *imaginar* nu semnifică ceva decît subor-donat simbolicului: „incidentele imaginare nu dezvăluie nimic din inconștient dacă nu sînt raportate la lanțul simbolic care le leagă și le orientează“. Deplasarea (*Entstellung*)

semnificantului e ceea ce decide, în orice situație psihanalitică, mișcarea „efectelor” analizate tradițional: refuzarea, negarea, respingerea (*Verdrängung*, *Verneinung*, *Verwerfung*).

Cam acestea sînt cadrele conceptuale ale *supremației simbolului*, echivalență a *supremației semnificantului* față de *semnificat*. Inconștientul freudian devine domeniul unui *rebus* (expresia e a lui Freud însuși, aplicată la semantica visului) ce se cere descifrat pornindu-se de la text spre sens, nu invers.

O dată stabilit că semnificantul (exterior, autonom, deplasabil, prioritar față de semnificat) e *constituentul subiectului*, urmează să se observe „defileurile semnificantului” (sau ale vorbirii) care manifestă procesul de transformare a omului în subiect. Într-o asemenea lumină se explică geneza și funcția Eului, raportată la „identificarea imaginară” și la „identificarea simbolică”. „Defileele” situate indică „stadiul oglinzii”, „narcisismul”, „agresivitatea”. Proprietățile supradeterminării simbolice explică non-linearitatea transformărilor prin defilee, raportul cu timpul logic etc... O terminologie fenomenologică încarcă, de fapt, termenii lanțului semnificant în care găsim, în ultimă instanță, „moartea”, „a doua moarte”, „realul ca imposibil” și „l'être de l'étant” (ceea ce s-ar traduce oarecum prin „ființa fiindului”); de văzut, pentru toate acestea, mai ales *Fonction et champ* (articolul citat), *Variante de la cure-type. Introduction au commentaire de J. Hyppolite sur le „Verneinung” de Freud* și *Réponse* la același comentariu. *La chose freudienne*, cuprins în partea a IV-a din *Ecrits*.

b) *Eul, subiectul*. După cadrele conceptuale, elementele prezentate mai întîi succesiv pot fi reluate în simultaneitatea lor. O primă clasă ar distinge: *corpul*, *eul* și *subiectul*. A doua, funcția *eului* (iluzia *autonomiei*, cu *structura paranoică a eului* și a cunoașterii umane și cu *formațiile eului* în raport cu *Supraeul* conceput tradițional, cu *Eul-ideal* și cu *Idealul eului*; „punerea în scenă” psihanalitică manifestă *dorința în fantasmă*; urmează mecanismele *apărării* raportate la sentimentul *frustrării*; în fine, derivate din simbolizarea primordială, relațiile de *dragoste* și *ură*.

A treia clasă ar fi aceea a *structurii subiectului*. Aici *subiectul adevărat* e urmărit ca subiect al lanțului semnificant. Acest subiect nu e deci *Eul* (constituit în nucleul său de o serie a unor identificări alienante), ci o echivalență a acelui *Es* din faimoasa și controversata formulă a lui Freud: „*Wo Es war, soll ich werden*“, interpretată în fel și chip dar însemnând pentru Lacan (cf. *La chose freudienne*), în franceză: „*Là où s'était, c'est mon devoir que je vienne à être*“. Ceea ce e aproape intraductibil dacă nu acceptăm o forțare a limbii noastre analoagă aceleia pe care i-o impune Lacan francezei. Deci: „Acolo unde se era, e datoria mea să ajung să fiu“. Traducerea lui Lacan e explicată printr-o lungă analiză care autorizează întreaga teorie și asupra căreia revine adesea (v. și *L'instance de la lettre dans l'inconscient. Remarque sur le rapport de Lagache* — acesta tradusese formula prin: „Acolo unde era Eul trebuie să fie conștiința“; *Subversion du sujet et dialectique du désir; La science et la vérité*). Freud n-a spus *das Es*, ci pur și simplu *Es*. În terminologia constituită, Freud a scris *das Es* și *das Ich* pentru a menține distincția fundamentală între *Es* ca subiect veritabil al inconștientului și *eul (Ich)* constituit în nucleul său printr-o serie de identificări alienante. În formula citată, se spune însă că *acolo (Wo)* unde *Es*, subiect lipsit de articolul hotărât *das* și de orice alt articol obiectivant, era (*war*) — deci în locul unde se afla acest *es* inarticulat (care ar fi se în românește) e o datorie (*soll*) ca eu (*Ich*) să ajung să fiu (*werden* = a deveni). „De aceea vom consimți să forțăm un pic în franceză formele semnificantului aliniindu-le ponderii pe care în acest caz germana o acceptă mai bine spre a cuprinde o semnificație încă rebelă; deci să ne servim de omofonia lui *es* german cu inițiala cuvântului *subiect*“. S-ar spune în franceză, corect, *c'était*, *ça* echivalându-l aproximativ pe *es*, dar fiind o sintagmă clișeizată semnul s-ar pierde pentru că *c'était* înseamnă doar *era*, fără subiect precizat; dar dată fiind omofonia *ç — s*, Lacan optează pentru producerea verbului *s'être* (= *a se fi*); deci, la imperfect, *se era!!* prin care s-ar exprima modul subiectivității absolute, „astfel cum a descoperit-o Freud în excentricitatea ei radicală“.

În fine, o ultimă opoziție a acestei clase pune față în față *topologia subiectului* (spațiu simbolic) și *geometria eului* (spațiu imaginar, deci secund).

În clasa a IV-a, se pot sistematiza problemele *comunicării intersubiective*; critica subiectivismului și discutarea *limbajului-semn* ca și a *metalimbajului*; funcția lui *eu* ca subiect al enunțului (de neconfundat cu *eul*; în franceză *je/moi*); formula comunicării: „Limbajul uman constituie o comunicare în care emițătorul primește din partea receptorului propriului său mesaj sub o formă inversată“ (*Fonction et champ...*)

c) *Dorința și interpretarea ei*. Sistemul privește acum propriu-zis liniile directe ale terapiei psihanalitice: de la structura comunicării, se poate deduce cum trebuie analistul „să asculte inconștientul“. În ultimă instanță, demonstrația se centrează pe semnificantul prin excelență al dorinței (falusul). Dar tocmai această grupare sistematizatoare implică aplicativitatea *interpretării analitice și la universul simbolic al operei literare*.

Aici se află formațiile inconștientului și toate indicațiile privitoare la *symptom*, echivalabil — să spunem, stilistic — cu *tema obsedantă* a operei literare.

De aici se poate trece la ceea ce numește Lacan *retorica inconștientului*, firească de vreme ce inconștientul este structurat ca un limbaj, cu propriile lui legi. Iată cum apar astfel noțiunile de *analogie*, *metaforă* și *metonimie* într-o accepție în orice caz experimentabilă și pe planul analizei literare.

Metafora se definește în *oposiție cu analogia* și tocmai de aceea Freud, deschizând drumul spre interpretarea viselor, ne-a călăuzit și spre *simbolismul analitic* strict opus *gîndirii analogice* (cf. *Fonction et champ*). În schimb, *metafora* și *metonimia* sînt corelative sau, dacă vrem, „*cele două versante ale cîmpului efectiv pe care îl constituie semnificantul pentru ca sensul să-și găsească locul în el*“ (cf. *L'instance de la lettre dans l'inconscient*).

Însăși analiza lui Lacan trece aici din planul discursului cotidian în cel al poeziei, invocînd în sprijin nu numai de mult știutele distincții saussuriene, ci și notele

lăsate de Saussure despre *anagrame* și publicate de către Jean Starobinski în „*Mercure de France*” din febr. 1964.

Exemplul inițial e al clasicei figuri de stil numite *metonimie* și ilustrată în Quintilianus prin imaginea celor „treizeci de pînze” de fapt, „neliniștea pe care o provoca în noi prin faptul că îndărătul ei se ascunde cuvîntul *corabie* ... voala mai puțin aceste ilustre pînze decît definiția pe care trebuiau ele s-o illustreze”. „Partea luată în locul întregului, ne spunea, dacă e să considerăm lucrurile în chip *real*, nu ne dă nici o idee despre ce trebuie să înțelegem cu privire la importanța flotei pe care aceste 30 de pînze aveau totuși menirea să o evalueze: o corabie cu o singură pînză e, evident cazul cel mai puțin obișnuit. De unde se vede că, de fapt, conexiunea corăbiei cu pînza nu se află decît în *semnificant* și că tocmai pe luarea *mot á mot* a acestei conexiuni se întemeiază *metonimia*”.

Celălalt versant, *metafora*, e discutată pornind de la exemplul dat în dicționarul lui Quillet: *Sa gerbe n'était pas avare, ni haineuse* (Hugo). Cu precizarea că poezia modernă și școala suprarealistă ne-au dus cu un mare pas înainte, demonstrînd că „orice conjuncție a două semnificante ar fi echivalentă pentru constituirea unei metafore dacă nu s-ar cere — pentru producerea scînteii poetice, sau, cu alte cuvinte, tocmai pentru a putea avea loc o creație metaforică — condiția unei cît mai mari disparități între imaginile semnificante”. Dar, deși această poziție radicală se bazează pe „scriitura automată” și a fost experimentată numai sub acoperirea freudismului, ea rămîne marcată de confuzie, pentru că „doctrina acestei poziții e falsă”. *Scînteia creatoare a metaforei nu izbucnește din alăturarea a două imagini, adică a doi semnificanți deopotrivă actualizați. Ea țîșnește între doi semnificanți din care unul s-a substituit celuilalt luîndu-i locul în lanțul semnificant, în vreme ce semnificantul ocultat rămîne prezent prin conexiunea sa (metonimică) cu restul lanțului*”.

În versul lui Hugo e limpede că nu erupe nici o lumină din afirmația că „o jerbă nu e nici zgîrcită, nici plină de ură” pentru că această afirmație „nu are nici meritul, nici cusurul acestor attribute, și unul și celălalt fiind, ca și ea,

proprietăți ale lui Booz ...". „Dacă jerba trimite la Booz e pentru că i se substituie lui în lanțul semnificant ...". De aici încolo *jerba* l-a aruncat pe Booz „în tenebrele de afară, în care zgîrcenia și ura îl găzduiesc în vidul negației lor". „Dar dacă donatorul a dispărut odată cu donația sa, el se ivește iar în ceea ce înconjură figura în care s-a anihilat. Căci e strălucirea defundității — care anunță surpriza pe care o cînta poemul, adică făgăduința, pe care bătrînul o va primi într-un context sacru, apropiatei sale paternități". Așadar scînteia poetică se produce, „între semnificantul numelui propriu al unui om și cel ce îl desființează metaforic".

În ultimă instanță, „metafora se situează în punctul precis în care sensul se produce în non-sens, adică în pragul despre care Freud a descoperit că, dacă e trecut invers, dă loc acelei vorbe ce e în franceză vorba prin excelență, vorba ce nu are alt personaj decît semnificantul spiritului (germ. Witz) și în care vezi că tocmai propriul său destin și-l provoacă omul prin luarea în rîs a semnificantului".

Coprezența nu numai a elementelor din lanțul semnificant orizontal, ci și a atenanțelor sale verticale, în semnificat, ne arată efectele repartizate după două structuri fundamentale în metonimie și în metaforă.

În structura metonimică, „conexiunea semnificant-semnificat e ceea ce permite eliziunea prin care un semnificant așază absența ființei în relația de obiect, servindu-se de valoarea referențială a semnificației pentru a investi cu dorința ce vizează absența pe care o suportă".

În structura metaforică, „prin substituirea unui semnificant prin altul se produce un efect de semnificație, care ține de poezie sau de creație, cu alte cuvinte de realizarea semnificației în cauză".

Termenul productiv al efectului semnificant (sau semnificantă) este *latent* în metonimie și *patent* în metaforă.

Ceva mai puțin abstract („intelectualizat") pentru că vorbește despre un bătrîn precursor (*Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones*, reia Lacan seria *analogie — metonimie-metaforă* cînd folosește și o ilustrație mai „anecdotică": de pildă în legătură cu observația lui Jones despre copilul care transferă strigătul raței — mac — nu numai

la rață, al cărei atribut firesc este, ci și la o serie de obiecte printre care muștele, vinul și chiar un ban. Jones vede aici o re-atribuire bazată pe aperceperea unei similitudini volatile. Analogia este deci folosită excesiv, pentru a extinde dinamica zburătoarei pînă la diluția fluidului și chiar a ușurinței cu care un ban poate fi atins în treacăt de o aripă! „Funcția metonimiei, ca fiind susținută de lanțul semnificant, acoperă evident mai bine contiguitatea păsării cu lichidul în care se scaldă”; în schimb, cînd copilul spune *mac* și la *ban*, semnificantul e folosit ca metaforă. „Trebuie să definim metafora prin implantarea într-un lanț semnificant a altui semnificant, prin care cel înlocuit cade la rangul de semnificat iar ca semnificant latent perpetuează intervalul în care se poate intercala un alt lanț semnificant”.

Capitolul din sistem despre *experiența analitică* are și el oarecare tangență posibilă cu analiza literară. Nu atît în privința „tehnicii” în genere, cît și în ceea ce se raportează, de pildă, la metoda *asociației „libere”* în care vorbitorul e lăsat să-și manifeste lanțul simbolic latent care vorbește prin el (cf. metoda *paranoicocritică* a lui Dali pe care o și evocă Lacan, fugitiv).

Sugestii sînt deci: urmează să le vedem în relativa lor valorificare la unii dintre „noii noi critici”. Pînă atunci, putem doar urma sfatul discipolului care a înlocuit Indicele-cheie și care, imitînd topica mallarméeană a magistrului, ne spune:

„Fie-ne îngăduit să mai adăugăm că știm discursul lacanian închis entuziasmului, pentru că am recunoscut, în ceea ce se numește *deschiderea sa*, progresul unei sistematizări a cărei coerență a fost, prin Raportul de la Roma, definitiv stabilită, iar îngrădirea asigurată. Iată de ce, după conceptul pe care îl avem în legătură cu aceste *Scrieri*, profită mai mult cine le studiază ca formîndu-se în sistem, în ciuda elipsei stilului, necesară, spune Lacan, formării analiștilor. Din parte-ne, neavînd de ce să ne îngrijim de eficacitatea teoriei în acest domeniu, îl vom încuraja pe cititor spunîndu-i dinainte că nu există limită exterioară (adică pe care să nu o producă funcționarea gîndirii sub constrîngerea structurii sale) pentru expansiunea

formalizării în câmpul discursului, prin aceea că nu există vreun loc în care forța să-i fie înfrântă fără să-i poată asedia împrejurimile — și să reducă spărtura, prin schimbarea sintaxei...”

PERSPECTIVE

Dacă urmărim destinul actual al psihanalizei, este evidentă o recrudescentă a influenței exercitate de ea, după o perioadă în care părea iminent refluxul. Dar recrudescenta de dată recentă se produce în opoziție netă față de tradiția veche a psihanalizei literare din anii '30, când devenise o modă cvasiuniversală. Recrudescentă opoziționistă care în același timp afirmă și neagă o moștenire, operînd mutații fundamentale.

Am constatat decesul psihanalizei „medicale” aplicate la critica literară. Vremurile eroice și naive au ajuns în faza caricaturală pe care n-o mai ia nimeni în serios.

Prima mutație s-a produs, de mult, ca reacție împotriva textelor clasice: a fost aceea a lui *Jung*, în plină ascensiune a freudismului. Intră în această reacție și un refuz al pansexualismului care începea să domine.

Inconștientul se cerea explorat în adîncime, nu redus la acțiunea unui unic instinct refulat — sau al cîtorva, elementare și simple, explicate printr-o traumă individuală fixată în copilărie. Freud însuși descoperise zona mai profundă și mai largă a inconștientului colectiv, dar n-o explorase decît puțin, în vreme ce discipolii ajunseseră obsedați de simbolistica defulărilor unidirecționate și începuseră să se întoarcă, mai curînd spre o fază prenatală a traumatismelor individuale. Jung deplasează totul în altă direcție, subordonînd subconștientului individual unui colectiv. Psihanalitic propriu-zis, aceasta implica modificări terapeutice și interpretative care nu ne privesc.

Pe planul interpretării artei și literaturii, însă, dizidența jungiană a întîlnit vechi intuiții ale filozofiei culturii. Ideea unei vîrste mitice a omenirii, pornită de la Vico și de la romantici, s-a revalorificat în ideea persistenței în inconștient a acestei vîrste.

Miturile trăite ca realități *in ille temporum*, alcătuiesc în indivizii moderni o zonă ignorată de eu dar impunându-și viziunea asupra lumii. Poetul învie această viziune arhaică, fără să-și dea seama, indiferent de intenția sa, eventuală, de a prelucra „artistic” miturile antice. Evident cea mai fertilă consecință a întâlnirii cu jungismul avea să se manifeste în reconstituirea mentalității primitive, de către etnografi, folcloriști și istorici ai religiilor. Descrierii și inventarierii din exterior, supralicitată de un Frazer, avea să-i urmeze o înțelegere din *interior* care stă la baza studiilor științifice în domeniile amintite. Dar ipoteza lui Jung a avut și urmări pentru critica literară, în variantele așa-numitei *critici mitice*. Exemplul clasic este acela, contemporan cu psihanaliza literară a medicilor: critica mitică a profesoarei Maud Brodtkin, cu *Archetipal Patterns in Poetry (Psychological studies of imagination)* (London 1934) cu reeditări foarte recente (ultima, cunoscută de noi în 1968). Ideea autoarei nu este foarte complexă dar rămîne fundamentală: imaginația poetică păstrează „tiparele” (*forms of patterns*) mitice sub aparențe modificate”. *The Waste Land* a lui T.S. Eliot poate fi interpretat în diferite feluri; dezvăluirea tiparului îndărătul epicului modern ne trimite, însă, la mitul „veșnicei întoarceri”; poetul l-a re trăit dincolo de proiectul său conștient.

Aflăm astfel „forme arhetipale („archetipal patterns”) ale creațiilor înscrise în istoria universală a literaturii. Autoarea studiază asemenea „archetipal patterns” în poezia tragică și reintegrează complexul din Oedip anti-freudian, prin inconștientul colectiv care păstrează, prin mit, semnul unei cunoașteri, nu indicele unei refulări. Arhetipul opoziției cer-îad descoperă înțelesuri universale unei teme pe care lansonienii o explică istoric și comparatist iar freudienii ortodocși, cînd nu o ignoră, o introduc în simbolistica sexuală. „Creanga de aur”, de pildă este un arhetip al credinței omului (și poetului) în autocunoașterea naturii ș.a.m.d.

În critica americană recentă, „critica mitică” se îndepărtează și de Jung, păstrîndu-i terminologia, ca în neo-retorica lui Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, 1957). Acesta face o critică a criticii incluzînd, treptat,

raportul interpretării arhetipale și transgresându-l. Critica istorică îl exclude. O critică „etică“, însă bazată pe o „teorie a simbolurilor“, îl reintroduce. În faza literară și descriptivă a acesteia, simbolul apare ca motiv și ca semn; în faza „formală“, ca imagine; în faza „mitică“ simbolul devine arhetip. Individualizarea se produce în faza „anagogică“ când simbolul apare ca „monadă“. Critica arhetipală, în definiția lui Frye, se fundamentează pe o complexă teorie a miturilor, ducând la trei tipuri imagistice în interpretarea semnului arhetipal: imagistica apocaliptică, cea demonică și cea analogică. Ca orice taxinomie arhetipală, de îndată ce nu este exhaustivă, avem în față doar o selecție arbitrară. Frye o compensează printr-o teorie a genurilor, foarte stranie, relaționată arhetipal cu ritmul etern (și exhaustiv) al anotimpurilor: mitului primăverii i-ar corespunde comedia; mitului verii — romanul cavaleresc; mitului toamnei — tragedia; mitului iernii — ironia și satira. O critică retorică transgresind-o pe cea mitică definește teoria genurilor prin racordarea la ritmuri proprii limbajului literar: Ritmul recurenței duce la epos; al continuității la proză; al decorului — la dramă, al asociației — la lirică. Pe cât de ingenios pe atât de discutabil, Northrop Frye a suscitat în jurul său cele mai numeroase comentarii pro și contra.

Cu siguranță mai rodnică prin școala ei, este critica mitică franceză, întemeiată pe seria tetralogică a lui Gaston Bachelard. Terminologia freudiană folosită inițial de acest filozof al științei, raționalist convins, l-a condus la „psihanalizarea“ gândirii savante. „Psihanalizarea“ însemna „denunțarea“ unor „atavisme“ ale vârstei mitice, magice și ritualice acolo unde știința pretindea rigoare și combaterea iraționalismului. Psihanalizarea aceasta nu se putea referi, evident la subconștientul individual al unui savant sau altul; ea urmărea persistența unor viziuni primitive și practici inconștient continuate de omul modern. Studiindu-le pe acestea Bachelard se întâlnește cu Jung în descoperirea imaginației poetice, inadmisibile pentru știință, tocmai datorită balastului ei mitic, dar condiție sine qua non a creației artistice. Nu mai puțin arbitrar decât alții, dar pasionat și pasionant, Bachelard

construieşte o *sintaxă a metaforelor poetice*, pe baza arhetipurilor legate de „imaginarea materiei”, în cele patru forme cunoscute de strămoşi: foc, aer, apă şi pământ, adică a celor „patru elemente” din gândirea antică. Eseurile lui Bachelard despre imaginaţie au întemeiat critica tematică: reţeaua temelor, pentru un Mauron ducînd la mitul personal, îl trimite pe Bachelard la ataşarea fiecărui poet de una din cele patru forme ale imaginaţiei materiale. Pe urmele lui Bachelard, critica tematică franceză a cunoscut cele mai preţioase contribuţii recente, de la J.P. Richard pînă la Roland Barthes, acesta din urmă, perfect bachelardian, voit sau nu, în cartea sa despre *Michelet*, ilustraţie a unei imaginaţii „acvatică” după cum Novalis, de pildă, ilustra imaginaţia „pirică ş.a.m.d.

Fireşte, consecinţele concrete sînt numeroase, conceptul freudian de „complex” capătă o resemnificare, întreaga terminologie psihanalistică este reactualizată prin însăşi punerea ei în discuţie.

Interesant este că, de la vechea dizidenţă anti-freudiană a şcolii lui Jung, se vădeşte o întoarcere treptată spre un presupus Freud autentic, pe care discipolii l-ar fi denaturat.

Astfel diferite reteoretizări, schematizîndu-l şi dogmatizîndu-l, operează într-un sens Mauron, în alt sens Lacan.

Caracteristic momentului actual este, însă, *integrarea criticii psihanalitice*, prelungirea ei ca parte componentă a unei „noi critici”. O mare parte a structuralismului, pe urmele lui Lacan şi Barthes, realizează acest proces în care psihanaliza se exercită la nivelul „semnificanţilor” în limitele *textului*. Pe de altă parte şcoala lui Sartre a cultivat o *psihanaliză existenţială* menită să dezvăluie substratul opţiunilor şi angajărilor.

În sfîrşit colosala influenţă a marxismului în critica occidentală, marcată într-un fel sau altul de psihanaliză, îşi spune, în ultima vreme, cuvîntul decisiv.

Psihanaliza existenţială, marxizată, dezvăluie nu numai latenţele erotice, ci şi, incluzîndu-le în determinismul lor, latenţele sociale. Un instinct de clasă puţin manifest este dezvăluit în operele cele mai apolitice în aparenţă.

Scriitura devine o marcă a antagonismelor sociale în primele lucrări ale lui Barthes. Ulterior, structuralismul metodologic al unora, care își recunoaște, ca ideologie, marxismul, revalorifică și el psihanaliza. Pe de o parte în „structuralismul genetic” al școlii lui Lucian Goldmann care vede în dinamica evoluției latența ascunsă pe care crede că o descoperă prin Marx ca și printr-un Freud reinterpretat marxist. Pe de altă parte în „structuralismul materialist” profesat de discipolii lui Barthes în cadrul grupului *Tel-Quel*.

Psihanaliza devine astfel un instrument al „demascării” în sens etimologic.

Discutabilă multilateral, în însăși tendința ei de a trece dincolo de opera literară spre dedesubturi individuale sau colective ale autorilor, adesea stranie în combinațiile ei recente, psihanaliza nu poate fi în nici un caz ignorată în bilanțul cercetărilor literare.

Résumé

Une discussion sur la critique psychanalytique implique inévitablement des coordonnées théoriques, diachroniques et interdisciplinaires. Au-delà des prémisses psychologiques et de l'histoire d'une évolution diversifiée, ce qui nous intéresse c'est la perspective spécifique d'une méthodologie de la critique littéraire. De ce point de vue, l'accent a été mis sur la mutation effectuée d'une thérapeutique médicale à une analyse de l'œuvre littéraire en vertu de la concentration du psychanalyste — médecin ou du critique — sur le *discours*. De cette manière on peut constater que la phase initiale de la psychanalyse littéraire a été dépassée et, en même temps, qu'une nouvelle phase a été atteinte dont l'objet primordial est le texte même de l'œuvre et non les données extérieures de sa genèse. La psychocritique de Ch. Mauron est discutée comme représentant avec certaines limitations, cette phase. L'avenir d'une critique psychanalytique est ensuite, naturellement, mise en rapport avec la relecture de Freud par J. Lacan, avec la théorie sémiotique de l'inconscient.

Amendable comme n'importe quelle théorie, cette dernière met cependant en relief les possibilités de la régénération et de la mise en valeur de la méthodologie freudienne en la rapportant à la science moderne des signes et, surtout, aux efforts en vue de dissocier le littéraire d'autres phénomènes dont la source se trouve dans le psychique humain. Il est évident qu'une critique littéraire sur la verticale, des profondeurs latentes cachées derrière des surfaces littéraires, est désirable, et qu'elle peut être parfaitement intégrée dans les recherches de la critique] marxiste d'aujourd'hui.

Summary

A discussion on psycho-analytical criticism involves necessary theoretical co-ordinates, diachronic and interdisciplinary ones. Beyond the psychological premises and the history of a diversified evolution, we are interested in the specific prospect of a methodology of literary criticism. From this point of view the stress was laid on the mutation effected from medical therapeutics to an analysis of the literary work by virtue of the concentration of the psycho-analyst — physician or critic — upon the *discourse*. In this way one can find out that the initial phase of the literary psycho-analysis has been transcended and another one has been reached, the primordial object of which is the text of the work itself and not the exterior data of its genesis. Ch. Mauron's psycho-criticism is discussed as it represents this phase, with certain limitations. Then, of course, the future of a psycho-analytical criticism is referred to Freud's re-reading by J. Lacan, and to the theory of the structure of semiotics of the unconscious. Amendable as any theory, the latter one emphasizes, however, the possibilities to renew and to turn to account the Freudian methodology by its interrelationship with the modern science of signs and above all, by the efforts to dissociate the literary aspect from other phenomena that have their source in the human psychic. Evidently, a literary criticism by the vertical, that of the latent depths hidden behind some literary superficialities, is wished for and it can be perfectly integrated into the seekings of today's Marxian criticism.

Critica sociologică

ION VASILE ȘERBAN

1.0. Actul critic este un act practic, desăvârșit într-o *lucrare* concretă, semnificantă în sine și prin sine, calificabilă în ea însăși: o operă cu experiență proprie. El pornește de la o realitate de asemenea concretă — opera literară — interesat întotdeauna, în mod esențial și primordial, tocmai de concretețea acestei realități, de unicitatea ei.

Orice operă literară se definește, în raport cu celelalte opere, prin relații de asemănare și de alteritate. Actul critic își îndreaptă demersurile spre materia corespunzătoare ultimelor dintre ele. Poezia lui Ion Barbu (de exemplu) îl interesează pe critic — în primul rînd — pentru teritoriile ei noi, ivite atunci înția oară în lume. El trebuie să se acorde pulsațiilor unui timp unic, ivit *atunci*, năzuind să-l măsoare nu prin vechile ceasornice existente, ci prin invenția unui ceasornic nou, ale cărui norme de construcție sînt imanente operei respective. Calendarele s-au inventat și s-au perfecționat urmînd regulile exclusive ale duratei exacte care măsoară mișcarea terestră de revoluție în jurul soarelui. Criticul trebuie să se apropie de operă, printr-un studiu profund și atent, tocmai spre a-i dezvălui (și respecta) legile mișcării interioare, prin care se definește orice univers — în relativa lui existență. A găsi un „*orrigo*“ al poeziei barbiene, punct de început și punct determinant al acesteia, și a reuși să *măsoare* prin el viața operei — e limita ideală, posibilă, dar niciodată atinsă, spre care se îndreaptă întreprinderea criticului.

Față de opera literară, actul critic se definește ca o tendință, ca o direcție, ca un vector; față de sine însuși, se întemeiază ca un obiect, ca o creație, ca o altă operă. Din acest ultim punct de vedere, fiecare act critic este unic;

imposibil de verificat dincolo de el, numai coerent și semnificant în sine, el își asumă toate riscurile unei opere, ca atare. Socotite în prima ipostază, mulțimea actelor critice, variabilă de la un autor la altul, acceptă, totuși, criteriile unei clasificări. Reducția taxinomică se operează printr-un numitor comun, constituit din principiile metodologice fundamentale care guvernează orice investigație critică. Metoda — în sensul cel mai apropiat de etimonul său grecesc: drumul spre adevăr — devine, astfel, din instrument de lucru, o formulă critică.

2.0. O analiză a metodologiei părăsește domeniul operelor criticii, ca existențe unice, vizînd față de acestea un metateritoriu — cel al teoriei. Formulată deseori ca un program manifest, anterior interpretării critice, metodologia se argumentează și se validează, numai la sfîrșitul acesteia, în lucrarea concretă a criticului. Ea se corelează indestructibil, pînă la limita sinonimiei, cu un subtext teoretic. În consecință, orice metodă critică afirmată ca un plan al adecvării la obiect se definește, explicit ori implicit, în raport cu o teorie, înțeleasă ca „ipoteză anticipatoare asupra naturii raporturilor interne ale obiectului cercetat” (Jean Starobinski).

Obiectul criticii literare este opera. A analiza, a interpreta, a justifica, a evalua opera literară — acestea sînt, într-un rezumat ad-hoc, sarcinile ei fundamentale. Împlicată în lucrarea critică, originală și suficientă sieși, critica literară este — totuși —, în ultimă instanță, o activitate secundă, consecutivă operei în sine și imposibilă în afara ei. Centrul vital al criticii, aflat înăuntrul operei prime, orientează în mod necesar demersurile sale în funcție de o filozofie a acesteia. Orice încercare de clasificare a formulelor critice include între criteriile ei cel puțin unul determinat de structura acceptată a operei.

Urmărind criterii dintre cele mai generale care ar putea prezida o clasificare, se poate obține o tipologie binară cu un eficient caracter operatoriu. Tipurile considerate ar corespunde, în mare parte, celor două direcții ale studiului literaturii subliniate de teoreticianul american

René Wellek: abordarea intrinsecă și extrinsecă a operei*. Delimităm o critică interesată de opera în sine și o alta circumscrisă „cadrului” acesteia; o critică a spațiului operei și una a spațiului exterior din care și în care ea s-a ivit. Am avea astfel o critică *directă* și o critică *indirectă*, într-o terminologie pe care o socotim mai exactă, căci fiecare din tipurile amintite are conștiința că demersurile sale urmăresc principal opera.

3.0. Critica indirectă — dacă ni se acceptă o analogie — ar corespunde într-o sintaxă a operei complementelor indirecte, de agent și circumstanțiale, încercând să stabilească și să explice cui îi este atribuită (cine a săvârșit-o?), care îi este punctul de plecare, limita și direcția în spațiu, insistând asupra momentului și epocii. Întrebarea primordială a criticii indirecte este DE CE? cu întregul său lanț sinonimic. Mărturisit sau nu, ea urmărește să afle cauzele care au determinat (produs) opera, demers necesar pentru înțelegerea și explicarea acesteia. Critica indirectă își părăsește obiectul în căutarea originilor lui, socotindu-l un reflex al acestora, ecou al unei realități exterioare. Critica psihanalitică, spre exemplu, este în căutarea unei astfel de realități, dezinteresându-se — aparent — de opera în sine. Considerînd-o pe aceasta ca un recipient cu mărturii ale vieții subconștientului, ea năzuiește să descopere ce se ascunde în spatele acestor mărturii. Psihicul, înțeles ca origine a operei, devine un instrument operațional. Adevărul despre Hamlet se luminează prin „complexul lui Oedip”, alte opere se destăinuie prin decodarea simbolurilor sexuale. Pentru critica mitică, o altă formulă indirectă, realitatea cercetată este tot subconștientul, definit acum ca un rezervor colectiv al „motivelor arhetipale” și al imaginilor primordiale ale omenirii. Poemul este un transmitător al miturilor originare, pe care, descoperindu-le, criticul le utilizează în descifrarea operei.

Pentru critica indirectă, „misterul” operei se află de fiecare dată în afara ei. În mod paradoxal, căutînd să o descopere, ea o abandonează. Urmărind să înțeleagă și să jus-

* Cf. W e l l e k, R., W a r r e n, A., *Teoria literaturii*, București, 1967 (cap. III și IV).

tifice valorile ei imanente, critica indirectă se adecvează unui teritoriu transcendent obiectului său. Demersurile ei practice țin de un exercițiu divinatoriu.

4.0. Aparținând acestui tip, critica sociologică e un studiu al sorginților. Originea operei, descoperită în condițiile sociale, politice, economice ale unei realități determinate, capătă pentru această critică virtuți explicative și comprehensive. Domeniul ei de cercetare îl vor forma, astfel, cu o pondere semnificativă, structurile sociale, în care se află factorii genetici și formativi ai operei literare. Relațiile dintre operă și autor se transformă aproape complet în relații operă-societate. Istoria societății devine implicit o „istorie” a operei, iar aceasta un element intrinsec al istoriei sociale.

Înțelegându-și astfel mijloacele și finalitatea, critica sociologică a fost întotdeauna subordonată unei gândiri dominate de principiul cauzalității.

Categorie filozofică fundamentală, cauzalitatea, ca „relație dinamică, de acțiune genetică”^{*}, a fost implicată de-a lungul timpului în dezbaterile principalelor probleme filozofice, caracterizând cu pregnanță gândirea materialistă. Pentru scopul lucrării noastre, una dintre modificările atestate de istoria conceptului ni se pare relevantă. Dacă în Antichitate și Evul Mediu principiulului cauzalizării i s-a atribuit mai ales o semnificație ontologică, în epoca modernă — consecință a tumultuosului avânt al cercetării științifice — el este supus, cu prioritate unui examen gnoseologic. I se conferă astfel cauzalității o importanță metodologică, fiind considerată — mai mult sau mai puțin conștient — o premisă a explicării științifice a naturii.

Critica sociologică, utilizând în mod particular demersurile criticii indirecte, se reclamă de la o filozofie a cauzalității, înțelegând opera literară ca obiect determinat, în cadrul larg al dezvoltării realității în timp și spațiu. În plan practic, investigațiile criticii sociologice sînt consecutive acestei epistemologii, iar evoluția sa a beneficiat,

^{*} Cf. Băncilă, O., *Cauzalitatea în filozofie și știință*, București, 1969.

neîndoiebnic, de orientarea filozofică modernă cu privire la cauzalitate.

Definind opera ca efect, îndreptându-și cercetările spre un spațiu transcendent ei și valorificându-l pe acesta ca sorginte, critica sociologică se fundamentează pe o estetică deterministă.

5.0. Prima observație care prefigurează o astfel de estetică o întâlnim, nu întâmplător, la filozoful materialist englez Francis Bacon, cel care postula în unul dintre aforismele sale: „A cunoaște cu adevărat înseamnă a cunoaște prin cauze”. S-ar putea ca textul lui, din 1605, *Advancement of Learning*^{*}, să fie cel mai vechi care solicită criticii relevarea relațiilor posibile dintre operă și societate. Rezumând obiectivele acesteia ca tradiție a cunoașterii, Bacon subliniază — alături de interpretarea și editarea corectă a textelor, de judecarea și explicarea autorilor — necesitatea „cunoașterii epocilor, care în multe cazuri ajută considerabil interpretarea corectă”. Afirmția se bazează, desigur, pe constatarea unei relații epocă-autor, explicitând cu finețe relativismul și limitele considerării acesteia în cercetare.

5.1. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, perspectiva deterministă asupra literaturii se situează în disputele literare — fără excepție — de partea ideilor novatoare. O regăsim în Franța în cunoscuta *ceartă dintre antici și moderni*. Scrierile care îi susțin pe aceștia din urmă se referă, constant, la definirea operei în funcție de timp și loc. Se militează cu ferveare de partizanat pentru o literatură conformă cu spiritul epocii, pentru un acord între creație și momentul căreia ea îi aparține. Argumentele sînt suficient de simple, dar interesante mai ales prin caracterul lor de anticipare a romantismului. Conceptul de scriitor ca *fiu al veacului* său se pare a fi descoperit încă în această perioadă; iar principiile estetice anticlassiciste ale „modernilor”, le vom regăsi în estetica statuată de romantici, dacă nu în litera, cel puțin în spiritul lor.

^{*} Vezi Welles, R., *Termenul și conceptul de critică literară*, în „Conceptele criticii”, București, 1970.

La 1688, două dintre lucrările care au reținut atenția în disputa estetică amintită au fost cele ale lui La Bruyère și Fontenelle. În primul capitol al *Caracterelor* sale, intitulat *Des Ouvrages de l'esprit*, La Bruyère, ca discipol al tradiției literare, îi propune artistului — drept normă de creație — pictura omului ca entitate perenă, același în toate timpurile și în toate țările. De pe pozițiile „modernilor”, deși aflat încă sub regim cartezian, Fontenelle refuză să accepte, ca personaje ale creației literare, oameni lipsiți de individualitate. *Digression sur les Anciens et les Moderns* cuprinde multe propoziții ce pot fi recunoscute ca o replică lui La Bruyère. Opera ar trebui să surprindă existențe adevărate, iar omul tuturor timpurilor este un mit fals. Oamenii diferă între ei după ariile geografice și după natura solului pe care trăiesc, iar personajele literare, asemenea oamenilor, trebuie să fie și ele sensibile la aceste influențe. Prin teoria caracterelor individuale, determinate de locul naturii lor, Fontenelle este — poate — primul precursor pentru determinismul geografic al lui Montesquieu.

5.2. Secolul al XVIII-lea, plin încă de respect pentru literatura clasicismului, își va delimita totuși personalitatea prin puncte de vedere contrare. Secol al criticilor, prin excelență, el va socoti pentru prima oară ca „exercițiu licit” revizuirea clasicilor. Anticipările romantice devin tot mai concludente.*

Punctul de vedere istorisit cîștigă teren. Se pot cita tot mai numeroase observații relativiste, ca această propoziție a lui André Chenier, de o relevanță singulară: „Les hommes ont toujours les mêmes passions, mais chaque siècle a des

* Putem nota aici devierea senzualistă a abatelui Dubos din *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719). Sugestiile lui novatoare în planul lecturii se asociază cu ferme argumente deterministe. Acordînd jurisdicția estetică sentimentelor și accentuînd importanța gustului literar în receptare, abatele Dubos se înscrie în latentă campanie de subminare a fixismului clasicist și universalului raționalist. Dar, în același timp, el subliniază valabilitatea gustului în funcție de simțurile oamenilor, acestea — la rîndul lor — fiind mereu schimbătoare după climat, moduri de viață, după mișcarea neconținută a istoriei, în spiritul aceluia *corsi și ricorsi* al lui Vico.

mœurs, et dans chaque siècle les mêmes passions ont une manière nouvelle de se montrer". Considerarea operei ca expresie a unui moment determinat nu putea să nu fructifice asemenea atitudinii.

Obiectivele criticii înregistrează modificări sensibile. Homer nu mai e privit doar ca un model, ci mai degrabă ca exponentul unei epoci și al unei civilizații. A face reguli și a clasifica devine un lucru insuficient, impunându-se cu evidentă necesitatea unei lecturi comprehensive; iar înțelegerea unei opere presupune integrarea ei într-o epocă, într-o perspectivă istorică ori comparatistă. Monumentala *Histoire littéraire de la France* (1733), de pildă, își propune să facă observații „istorice și critice” asupra principalelor opere și să se intereseze „de tot ceea ce are un raport particular cu literatura”. Dar, pentru aprecierea și justificarea deterministă a creației spirituale, contribuția teoretică a lui Montesquieu rămîne cea mai semnificativă în veacul al XVIII-lea.

5.3. Ideile anticipatoare ale lui Fontenelle se regăsesc la iluministul francez într-o construcție sistematică și coerentă, conturînd o adevărată teorie a determinismului geografic. Opera lui fundamentală, *De l'esprit des Lois* (1748), procedînd la o analiză de tip fenomenologic a formelor de guvernămînt și a funcțiilor lor fundamentale, introduce, în ultima sa parte (cf. Partea III-a, *Legile în raportul lor cu clima, solul și tipurile umane*), o comprehensivă perspectivă deterministă și istorică în cercetarea suprastructurii sociale. Schimbarea continuă din evoluția istorică a legilor și moravurilor unui popor (despre a căror variabilitate amintea și André Chenier) este explicată prin acțiunea determinantă a climei, solului, religiei etc., forme modificabile și ele pe ordonata diacronică.

În lucrări anterioare, orientate spre analize concrete parțiale (dar mai amănunțite), observațiile teoretice au aceeași pertinentă și sugestivă noutate. În *Réflexions sur la politique* (1716), fiecare act politic — element de suprastructură, care face obiectul eseului — e înțeles ca efect al „unui lanț de cauze infinite, ce se multiplică și se combină de la un secol la altul”. Dintre acestea solul și clima sînt factorii cu cea mai mare pondere. În aceeași perioadă, *Essai*

sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères, studiu cu o solidă și originală argumentație, abordează tema definirii temperamentelor indivizilor și ale popoarelor, ca efect al unui cumul de influențe. Se consideră că actele și dispozițiile umane sînt influențate de două medii, a căror presiune stă la originea modificării modului lor de a fi. Fiecare dorință ori întreprindere a omului (și nu credem că greșim dacă așezăm între ele, explicit, creațiile spirituale) e supusă determinării unei rezultante provenite din acțiunea conjugată ori în sensuri contrare a celor doi factori: „le milieu moral” și „le milieu physique”. Primul dintre ele cuprinde profesiunile, educația, societatea în general, cu formele ei de structură. Componenta principală a *mediului fizic* este climatul. Acțiunea lui asupra psihicului individual și colectiv se face mijlocit, prin intermediul corpului, sugerîndu-se o legătură necesară între faptele fizice și faptele morale. Montesquieu așază psihologia sub dependența fiziologiei sau, cum s-a spus, „pune nervii în locul pasiunilor inimii”, subliniind, în consecință, utilitatea studiului temperamentelor pentru cunoașterea și explicarea faptelor spirituale. Oamenii și actele lor nu mai pot fi judecați în abstract, ca niște monade închise, ci numai în cadrul viu al existenței lor care îi formează și îi deformează. Această existență nu este altceva — pentru indivizi, pentru faptele și dispozițiile lor, pentru legile pe care le fac ori formele de guvernămînt pe care le acceptă — decît un cîmp cauzal, aflat, după opinia iluministului francez, sub dominația, aproape totalitară, a climatului.

Reluată de romantism, teoria determinismului geografic a lui Montesquieu își va impune direct sugestiile în studiul literaturii.

5.4. Mișcare spirituală amplă, de o diversitate și complexitate deconcertante, romantismul își face simțită prezența în aproape toate domeniile creației umane: în filozofie, în literatură, în pictură și muzică, în estetică și lingvistică. În contextul lucrării noastre, constituirea unui nou mod de înțelegere a istoriei ni se pare a fi cîștigul cel mai important al epocii romantice. Predilecția iluministă pentru schimbare și înnoire capătă acum un sens înțeles și explicat. După viziunea cîclică a istoricității la Vico, gîn-

direa hegeliană înseamnă o elocventă maturizare, o primă concepție sistematică.

În literatură, scriitorii romantici — lucru ușor explicabil — sînt cei dintîi la care întîlnim sentimentul istoriei. Dacă și în creații anterioare, în Renaștere, în dramele elisabetane, găsim un *simț istoric*, culoarea istorică, așa cum o surprind romanticii, nu apăruse încă. Pentru ei istoria nu mai este un fundal nedeterminat, un ecran pentru proiecția unei fantezii terifiante ca în romanul gotic; ci un cadru vibrant care influențează desfășurarea evenimentelor și care, la rîndul lui, suferă acțiunea acestora. Pentru romantici — artiști, istorici, filozofi — istoria devine o prezență activă și o preocupare conștientă. Noua atitudine va avea consecințe durabile în variate domenii ale cunoașterii, susținută continuu de istoria însăși, marcată de la momentul romantic încoace de o evoluție trepidantă.

Explozia revoluționară de la 1789, punct de sorginte și graniță pentru o nouă epocă istorică, eveniment memorabil care a modificat întreaga structură socială, cu recul imediat la nivelul instituțiilor, cu schimbări în artă, morală, religie etc., a supus cu mare forță atenției — mai ales în Franța — ideea legăturii artei cu istoria, cu împrejurările sociale, politice și economice. Definiția lui L. de Bonald (1802), atît de cunoscută — „literatura este expresia societății” — apare mai mult decît simptomatică.

5.4.1. În același an, 1802, Chateaubriand publică monumentală *Le génie du christianisme*, sentință definitivă în vechea ceartă dintre antici și moderni, concretizînd victoria ultimilor.

Cartea este o mărturie a noii orientări din veacul care abia începea. „Il est venu juste et à son heure” — recunoaște însuși Chateaubriand. Reabilitarea creștinismului împotriva „prejudecăților” susținute de ireligiozitatea nobilimii din secolul al XVIII-lea și de campania iluminiștilor se făcea în numele unor realități istorice și sociale noi. Argumentele pledoariei lui Chateaubriand erau tocmai dovezile aduse în sprijinul spiritului formativ, catalitic al creștinismului, religia cea mai propice împlinirii idealurilor lumii contemporane. Scopul lui era să demonstreze „que la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la

plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres; que le monde moderne lui doit tout; ...qu'elle favorise le génie, épure le goût, développe les passions vertueuses, donne de la viguer à la pensée, offre des formes nobles à l'écrivain et des inoules parfaits à l'artiste..." Apologia creștinismului se revendică, astfel, de la necesitatea sincronizării, în sensul dezvoltării sociale și istorice. Sugerînd că unei arte moderne îi trebuie o inspirație modernă (creștină, după autorul francez), Chateaubriand sesizează și demonstrează existența relațiilor dintre spiritul unei epoci și caracterul dominant al creației culturale.

Le génie du christianisme, împreună cu cărțile Doamnei de Staël, va fi — la început de secol — mentorul unei noi sensibilități literare și al unei noi doctrine.

5.4.2. Ideile literare ale Doamnei de Staël par mai reprezentative pentru estetica romantismului, prin forța lor persuasivă și prin clarviziune teoretică. O inteligență pătimașă și entuziastă se ascunde în subtextul paginilor sale. „Cărțile ei de critică ar putea fi numite mai just manifeste”, afirmă Thibaudet și aprecierea lui se verifică, în primul rînd, prin imensul ecou contemporan, dar și prin interesul încă actual al acestora.

Apărută chiar în anul de răscruce a veacurilor — 1800 — opera atît de des citată (și mai puțin citită), *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, marchează încă prin titlu o dată istorică. Ne aflăm în fața unui program ale cărui puncte — anticipate principial — primesc acum pentru prima oară aportul unei demonstrații sistematice, concret argumentată. „Observînd diferențele caracteristice dintre scrierile italienilor, englezilor, germanilor și francezilor — se susține într-un fragment introductiv — am crezut că pot demonstra că instituțiile politice și religioase au un mare rol în existența acestei diversități constante”. Scopul cărții este tocmai explicitarea acestui rol, semnalarea factorilor determinanți și analiza modului lor de participare. „Îmi propun — va accentua declarativ Doamna de Staël — să examinez care este influența religiei, moravurilor, legilor asupra literaturii și care este influența literaturii asupra religiei, obiceiurilor și legilor... Mi se pare că n-au fost analizate suficient cauzele morale

și politice care modifică spiritul literaturii“. Sînt propoziții fără echivoc, de o noutate remarcabilă, dovezi pentru o înțelegere a dialecticii sociale destul de apropiată de gîndirea marxistă. Este adevărat că încă nu se vorbește de determinarea suprastructurii de către baza economică, influențele observate fiind relații reciproce înlăuntrul acesteia (influența religiei și moralei, spre exemplu, asupra artei). Limbajul, de asemenea, e departe de a avea claritatea textelor marxiste. Dar nu e lipsită de importanță selecția privilegiată dintre factorii determinării, tocmai a „instituțiilor politice și religioase“, elemente esențiale ale suprastructurii ideologice, cea mai activă și cea mai nemijlocit legată de bază, aceea care exercită o influență hotărîtoare asupra celorlalte elemente suprastructurale.

În capitolul consacrat literaturii franceze din secolul al XVII-lea principiile teoretice sînt concretizate în analize subtile, cu considerații pertinente asupra raporturilor dintre literatură și suprastructura social-politică: „În Franța, sub noua orînduire politică — oricum s-ar închea această orînduire, nu vom mai vedea nimic asemănător literaturii secolului al XVII-lea — afirmă Doamna de Staël — și aceasta va demonstra limpede că așa-numitul *spirit* francez și eleganța franceză au fost numai un produs nemijlocit și necesar al instituțiilor și moravurilor monarhice, așa cum au existat ele în Franța timp de mai multe secole“. Definirea literaturilor după regim — literaturile regimurilor monarhice și cele ale regimurilor de libertate — ne apare ca o consecință firească a perspectivei istorice, bun cîștigat al gîndirii literare și filozofice de la acest început de secol.

În același timp, cărțile Doamnei de Staël se așază în continuarea unei tradiții. Spiritul operelor iluministe se recunoaște în argumentarea teoretică, la fel ca și în reluările terminologice. Albert Thibaudet nu greșea socotind că *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* „transferă în istoria literelor ideea și metoda lui Montesquieu“. Una din tipologiile constituite — literaturile Nordului și literaturile Sudului — oferă o aplicare a teoriei determinismului geografic, pe care *Esprit des Lois* o afirmase în primul rînd.

Asumându-și rolul de executor testamentar al ideilor lui Montesquieu în veacul al XIX-lea, Doamna de Staël se socotește, însă, îndreptățită să și-l împlinească în spiritul și în sprijinul epocii în care trăiește și pe care o reprezintă. Literaturile Nordului și literaturile Sudului ascund o distincție între literaturile noi și cele vechi: Ossian de o parte, Homer de cealaltă, cu o preferință declarată pentru Ossian, pentru literaturile caracterizate de melancolie, tristețe, exaltare, reverie etc.. Iar în plan teoretic, argumentelor revendicate de la teoria climatului, li se alătură (într-un raport complementar) pentru a explica și justifica diversitatea literaturilor, factori surprinși în structuri sociale determinate.

Demonstrația este continuată în *De L'Allemagne* (1810), cartea unei Germanii sentimentale și visătoare, schițând imaginea unei țări a romantismului. Punctul de vedere determinist rămîne și aici suportul principal al unei gândiri estetice manifest exprimată în favoarea noii poetici. Unității literaturii, fundamentată pe universalismul clasicist absolut, i se substituie imaginea unei unități poliedrice, constituită din părți policrome, distincte în funcție de diversitatea factorilor determinanți. Tipurile de literatură observate în Germania și Franța, sînt explicate ca rezultante ale relațiilor necesare dintre literatură și moravuri, acestea din urmă înregistrînd manifestări deosebite în fiecare dintre cele două țări. Dacă în Franța raportul dintre particular și comun se exprimă în favoarea colectivității, individul fiind absorbit în întregime de viața socială, în Germania, sustrăgîndu-se acestei dependențe, omul își justifică o izolare care îi apără originalitatea și îi conferă, astfel, literaturii sale însemnele noutății remarcabile. Distincția dintre creațiile individuale ale celor două literaturi își găsește, deci, motivarea în modul particular de a fi al unor societăți diferite.

5.4.3. Se poate afirma că odată cu Doamna de Staël principiile unei estetici deterministe erau deja formulate. În plus interesant și important de amintit ni se pare faptul că acum, la începutul veacului al XIX-lea, punctele de vedere exprimate în *De l'Allemagne* nu mai erau singulare. Numai după un an, în 1811, elvețianul Simonde de

Sismondi definește, de asemenea, literatura romantică drept o expresie a societății, a vieții reale în general (*De la littérature du Midi de l'Europe*).

În timpul Restaurației, perspectiva istorică și deterministă domină domeniul disciplinelor umanistice. Critica unui Villemain, despre care s-a spus că a sigilat definitiv alianța dintre critică și istorie (*Tableau de la littérature française au XVIII-e siècle*, 1828), ori a lui Saint Marc-Girardin (*Cours de littérature dramatique*, 1843), nu are autoritatea să se impună în evoluția esteticii deterministe. Ei rămân epigonii unei etape pe care a început-o și a dominat-o Doamna de Staël. Traducând teoria climatului într-o cauzalitate mai precis determinată, cărțile Doamnei de Staël cuprind, în același timp, sugestii pentru noua dezvoltare a teoriei în epoca pozitivistă, de care se leagă numele lui Hyppolite Taine. Între aceste două puncte, o operă de tranziție, prin complexitatea ei, semnată de Sainte-Beuve — primul mare critic francez.

6.0. Critic romantic la începuturile sale (prin campania de la „Le Globe” și prin cele două studii, despre Ronsard și despre poezia secolului al XVI-lea), Sainte-Beuve își încheie activitatea ca adept al criticii științifice, ivită la sfârșitul secolului al XIX-lea din ecourile pozitivismului în literatură. Opera lui poartă semnul unui fecund echilibru între inteligență și o vocație de artist. A practicat o critică a simpatiei, într-o scriitură descriptivă, care încearcă să traducă sugestiile intuiției într-un portret moral ori într-o atmosferă spirituală. Fără să fie un analist, rămîne un interpret fin, atent la nuanțe, anunțînd prin manieră impresionismul. Negată de generațiile mai noi (Proust, Roland Barthes), socotită de alții (J.P. Richard) precursoră a noii critici, opera beuviană a fost, în general, redusă schematic la o singură coordonată și etichetată unilateral ca o critică biografică.

Situînd-o în posteritatea esteticii deterministe și de partea adepților criticii științifice, facem o evidentă judecată parțială și tendențioasă. O socotim însă necesară pentru delimitarea unuia dintre momentele principale din evoluția criticii sociologice. Prin Sainte-Beuve, pentru prima dată, principiile unei teorii estetice deterministe sînt con-

cretizate într-un act critic interesat esențial de operă. Teoretic, contribuția criticului francez e observabilă îndeosebi în direcția finalității comprehensive a interpretării literare.

Elev al lui Daunou („prieten de idei“ cu Doamna de Staël), beneficiar al unor sugestii din Montesquieu („sufletul e un ganglion la care duc nervii“), contemporan cu Villemain, Sainte-Beuve nu e străin de principiile care prefigu-
rau o nouă metodologie critică. „În zilele noastre — notează el — o înaltă și filozofică metodă s-a introdus în toate ramurile istoriei. Când e vorba să judecăm viața, acțiunile, scrierile unui om celebru, începem prin a examina și descrie epoca ce l-a precedat, societatea care l-a primit în rîndul ei, mișcarea generală imprimată spiritelor“. Cercetarea spațiilor determinante ale operei devine pentru critic sursa unor argumente hotărîtoare în interpretarea critică. Toate „portretele“ sale sînt pline de observații biografice, de analize care îl confruntă pe autor cu secolul său și, aproape fără excepție, opera se dezvăluie într-o oglindă îndreptată mereu spre biografie. Un Molière și un La Fontaine, spre exemplu, se disting de Racine ori Boileau „par divers traits qui tiennent à la fois à la nature de leurs génie et à la date de leurs venue“. În predilecția portretistică a lui Sainte-Beuve, recunoaștem și profilul scientist al metodei sale, cu anchetele făcute mai mult asupra omului decît asupra operei. Definirea „familiei de spirite“ — concept fundamental al criticii beuviene — e, de asemenea, consecința unei (nuanțate) asimilări a istoriei literare, istoriei naturale. Studiul literaturii, înțeles ca o clasificare de tipologii umane, traduce suportul analogic al teoriei sale. „Ce que je fais — mărturisește criticul într-una din operele sale — c'est de l'histoire naturelle littéraire. Être en histoire littéraire, en critique, un disciple de Bacon, ce serait une gloire. — Je voudrais que toutes ces études littéraires puissent servir un jour à établir une classification des esprits“.

Urmărind printr-un demers critic comprehensiv decodarea unor relații cauzale, Sainte-Beuve a intuit (așa cum numai criticii cu vocație o pot face) limita și pericolul unei metode care avea de partea ei siguranța unei mani-

feste obiectivități: posibila fetișizare a relațiilor dintre operă și factorii determinanți. Opera beuviană ne dezvăluie, în multe dintre fragmentele sale, o subiacentă desolidarizare de acceptarea unui raport mecanic între om și operă, între spațiul imaginar și spațiul biografic.

Personalitate complexă și greu de redus la o singură trăsătură, spirit clasic, echilibrat, Sainte-Beuve poate fi considerat prin multe dintre studiile lui și prin multe dintre afirmațiile teoretice, un „începător” al criticii sociologice. În afara oricărei îndoieli, un critic sedus de sugestiile esteticii deterministe, precursor al scientismului pozitivist, cărora le-a dat, prin exemplul său, autoritate.

7.0. Hyppolite Taine, primul autor care impune în literatură structura coerentă a unui sistem determinist, ca teorie a unei reale activități critice, cunoaște în aceeași măsură influența hegelianismului*, pozitivismului** și a criticii biografice a lui Sainte-Beuve.

Nu e aici locul să descifrăm geneza filozofiei tainiene, (materialistii secolului al XVIII-lea, senzualismul lui Condillac, empiriștii și psihologii englezi — Stuart Mill

* Cf. D. D. Roșca, *Influența lui Hegel asupra lui Taine, teoretician al cunoașterii și al artei*, București, 1968.

** Pozitivismul este consecința directă a exploziei științifice ce are loc la jumătatea secolului al XIX-lea. Se înregistrează progrese marcante în toate domeniile; apar discipline noi (sociologia). Științele naturii, îndeosebi, catalizate de doctrina evoluționistă a lui Darwin și de noile descoperiri geografice, se înscriu într-o dezvoltare spectaculoasă. Metodele acestora încep să fie considerate, datorită eficienței lor, adevărate paspartuuri, cu aplicabilitate în oricare cercetare. Simpla lor utilizare s-ar părea că acordă disciplinei respective statut de știință. Importul metodologic și studiul obiectiv al faptelor sînt trăsăturile principale care caracterizează, acum, disciplinele umaniste; iar studiul literaturii nu se izolează în excepție. Pozitivismul filozofic, dominant în epocă, este tot un rezultat al acestei stări de fapt, căreia, în urmă, îi acordă o motivare epistemologică. Întemeiat de Auguste Comte, el respinge filozofia ca reprezentare teoretică generalizată a lumii, refuzînd posibilitatea unei cunoașteri metafizice bazate pe noțiuni speculative. Singura cercetare necesară și eficientă este — în știință și filozofie — studiul faptelor și a raporturilor lor, confirmate de experiență. „Pozitiv este același lucru cu realul și cu utilul”. Observația nemijlocită, descrierea și clasificarea datelor pozitive sînt considerate a fi investigațiile care primează.

Bain, filozofia lui Spinoza și Hegel) delimitind pe fragmente concrete sursele ei posibile. Putem afirma doar că fiecare dintre ele se explică printr-o selecție posibilă numai prin pozitivism și prin întreaga atmosferă culturală a epocii. Dacă de la Spinoza și Hegel, de pildă, Taine a împrumutat „ideea necesității universale”, „concepția unui determinism absolut”, el a făcut-o cu scopul întemeierii unei științe a frumosului, inductivă și „experimentală”, în consens cu întreaga orientare scientistică a timpului său. Numai în acest fel trebuie înțeleasă caracterizarea esteticii tainiene ca pozitivistă. Pozitivismul lui Taine nu poate fi limitat la cadrele pozitivismului filozofic (pe care l-a și criticat deseori), ci acceptat într-o perspectivă mai largă ce se referă la dominanta cercetărilor filozofice, științifice și culturale ale epocii sale, constituită prin interesul pentru obiectivitate și pentru faptele confirmate de experiență.

Concepind critica literară ca pe o „cercetare filozofică”, Taine aduce schimbări relevante în relația dintre critică și estetică, dintre metoda și teoria critică. La Taine, teoria critică a căpătat forma unui întreg sistem estetic (parte dintr-o filozofie), iar acest sistem estetic nu este atât fundamentul metodei critice — cum se întâmplă îndeobște —, ci scopul prim și adevărat al cercetării. Cercetarea critică, așezată într-un fel în planul al doilea, devine aproape numai o exemplificare a sistemului. Mărturisirea criticului din prefața la ediția a II-a a cărții sale, *La Fontaine și fabulele lui* este relevantă: „Cititorii vor spune: acesta nu este un eseu asupra lui La Fontaine, în fapt este un studiu despre frumos”. Ca majoritatea scrierilor lui, teza de doctorat a criticului este o demonstrație cu exemple concrete a esteticianului.

În acest context e posibilă și utilă o concluzie anticipată, obținută prin parafrizarea unei propoziții a criticului însuși despre Spinoza, notată în unul dintre caietele lui de tinerețe: „Metoda lui Taine — se poate spune — își are rădăcina în doctrina lui. Admis sistemul, metoda este invincibilă sau aproape invincibilă”. A vorbi despre critica lui Taine înseamnă, mai exact, a discuta sistemul său estetic.

Construindu-și sistemul estetic, Taine își propune să introducă în cercetarea literară rigoarea care prezidează studiul științelor naturii. „Metoda modernă pe care încerc s-o aplic — va spune el — și care începe să se introducă în toate științele morale, constă în faptul că operele omenesti, și în particular operele de artă, sînt considerate ca fapte și produse ale căror caractere trebuie să fie relevate și ale căror cauze trebuie să fie căutate. Nimic mai mult. Astfel înțeleasă, știința nu condamnă și nici nu iartă; ea constată și explică“.

Ideea unei științe a artei apare ca o consecință logică a filozofiei ei. Definită în posteritatea mimesisului aristotelic, arta are un profund caracter gnoseologic, răspunzînd — alături de știință — nevoii de cunoaștere a naturii omenesti. Dar dacă știința „desprinzînd cauzele și legile fundamentale, le exprimă în formule exacte și în termeni abstracți“, arta „exprimă, scoate la iveală cauzele și legile fundamentale, nu prin definiții aride, inaccesibile multimei și inteligibile doar pentru cîțiva specialiști, ci într-un mod sensibil, adresîndu-se nu numai rațiunii, ci și simțurilor și inimii omului celui mai obișnuit“. Se înțelege clar că obiectul și scopul artei nu pot fi simpla imitare a naturii. Dacă la Aristotel aceasta se săvîrșea „în marginile verosimilului și ale necesarului“, Taine postulează necesitatea unei imitații *în marginile esențialului*. Imitînd natura, opera de artă nu cuprinde niciodată „naturalul ca atare“. Artistul nu repetă, ci transfigurează și desăvîrșește. Superioară naturii, opera de artă dezvăluie esența lucrurilor, „legile și cauzele fundamentale“ ascunse într-un haos de trăsături întîmplătoare. Frumosul nu este decît „realul purificat“, iar actul creator o alegere care împlinește imperfecta creație a naturii, neputincioasă să realizeze frumosul în chip desăvîrșit. „Ni se pare atunci că natura n-a putut să-și îplinească planul, că legile ei i-au împiedicat acțiunea, că opera sa nu este egală geniului său. Neterminat și frînt, acesta este spectacolul primitiv: împrăștiată și necompletă, aceasta este vederea originală... Singură imaginația înaintează pînă la capătul drumului“. Ca și pentru Sainte-Beuve, imaginația este instrumentul cu care creatorul realizează universul fictiv, ea este locul de sorginte

al operei de artă. Produsă de imaginație, creația nu este însă pentru Taine o apariție întâmplătoare care să se opună argumentării obiectiviste a orientării sale principiale. „Invențiile artistului — notează în prefața la *Filozofia artei* — sînt spontane, libere și în aparență capricioase... Totuși, toate acestea au condiții precise și legi fixe...” Iar într-un pasaj din *Istoria literaturii engleze*, fragment ambiguu în sine, dar suficient de clar în contextul complet al esteticii lui, găsim explicarea acestei afirmații: „S-a descoperit că o operă literară nu e un simplu joc al imaginației, capriciul izolat al unei minți înfierbîntate, ci copia moravurilor înconjurătoare și semnul unei stări de spirit”. Propoziția este, în același timp, o profesiune de credință deterministă afirmată cu rigoare de teoremă.

Creatorul nu este decît o parte din imensul angrenaj al lumii, urmînd în chip ineluctabil neconținută lui mișcare. „Omul — spune Spinoza într-un text pe care Lanson îl consideră sursa principală a determinismului tainian — nu este în natură ca un imperiu într-un alt imperiu, ci ca o parte într-un tot, iar mișcările automatului spiritual care este ființa noastră sînt de asemenea reglate cu cele ale lumii materiale în care ea este cuprinsă”. Creațiile omului apar astfel ca „produse necesare” cărora știința le poate explica „elementele și formele” printr-o „bună metodă”. Știința despre artă pe care Taine dorește s-o instaureze, prin critica lui, are prestigiul acestei metode.

Operele de artă, ca oricare alt act ori produs omenesc, sînt fapte determinate ale căror înțelegere și apreciere depind de cunoașterea condițiilor concrete care le-au produs. Între operă și aceste condiții relația este aceea dintre antecedent și consecvent. Simpla descriere a operei este lipsită de relevanță în afara cercetării cauzelor antecedente, generatoare. În mod firesc, obiectul criticului îl vor forma aceste cauze. Textul capătă transparență pentru a lăsa să se vadă dincolo de el, locurile genezei. Poemul este „doar o formă, asemenea unei cochilii fosile, unei amprente” care certifică existența creatorului ei. „Ce se află sub drăgălașele pagini satinate ale unui poem modern? — se întreabă Taine. Un poet modern, un om ca Alfred de Musset, Hugo, Lamartine sau Heine, care a studiat și a călătorit... un om care dimi-

neața citește ziarele, care locuiește deobicei la etajul al doilea..." Acest om nu este, la rîndul lui, decît o hieroglifă, încifrare a unei alte realități, mai adevărată și esențială: omul autentic, conglomerat de „facultăți” și „sentimente” productive. „Omul trupesc și vizibil e doar un indiciu cu ajutorul căruia trebuie să studiem omul invizibil și lăuntric... Există un om lăuntric ascuns sub omul extern, și cel de-al doilea îl exprimă pe primul”. Criticul studiază „psihologia textului” spre a pătrunde în lumea sufletească din care acesta s-a ivit. Și investigația continuă dincolo de stările sufletești ale omului autentic; mulțimea de sentimente și emoții umane sînt și ele simple efecte. „N-are importanță dacă faptele sînt fizice sau morale, ele au întotdeauna cauze; există — va continua Taine în limbajul său scientist — cauze ale ambiției, ale curajului, ale veracității, ca și ale digestiei, ale mișcării musculare, ale căldurii animale. Viciul și virtutea sînt niște produse la fel ca vitriolul și zahărul și orice fapt complex se naște din întîlnirea altor fapte mai simple, de care depinde... Stările și acțiunile omului lăuntric și invizibil au drept cauze anumite moduri generale de a gîndi și de a simți”. Sistemul estetic tainian ne apare astfel ca o imensă clădire, pentru a cărei cunoaștere e necesară parcurgerea tuturor nivelelor; e o structură în care fiecare element capătă formă și sens în funcție de altele care l-au precedat. Întreaga arhitectură a acestui edificiu e dominată și covîrșită de un principiu unic, suveran și demiurgic: *cauza*. Omul invizibil, omul autentic, sentimentele și în ultimul rînd opera, toate sînt produsul unor cauze prime. „Sînt cauze foarte generale, căci sînt cauze universale și permanente, prezente în fiecare clipă și în fiecare caz, acționînd pretutindeni și mereu, indestructibile și pînă la urmă dominînd fără greș, în vreme ce accidentele de care se ciocnesc, fiind limitate și parțiale, sfîrșesc prin a se lăsa covîrșite de acțiunea surdă și neconștient repetată a acestor cauze; astfel că structura generală a lucrurilor și trăsăturile principale ale evenimentelor sînt opera lor, astfel că religiile, filozofiile, poeziile, industria, formele societății și familiei sînt, în definitiv, doar urmele lăsate de pecetea lor”.

Cunoașterea operei, ca a oricărui act ori fapt omenesc, reprezintă, în ultimă instanță, cunoașterea acestor cauze. Filozoful Taine a crezut în posibilitatea nemărginită a gândirii umane, capabilă să ajungă la cunoștințe absolute. Esteticianul, demonstrând aceeași credință în planul artei, al literaturii, a oferit criticului o metodologie în stare să „explice totul”. Punctul ei de plecare se află în definirea cauzelor generale, care, influențând „mecanismul istoriei umane”, modifică „structura morală și socială”, sînt răspunzătoare pentru creațiile spirituale ale omului. La temelia sistemului estetic tainian stau, în ipostaza cauzelor prime, cele „trei forțe primordiale”: *rasa, mediul, momentul*. Poemul este efectul ultim al rezultantei acțiunilor lor.

Dintre factorii care contribuie la producerea operei, mediul are, desigur, cea mai mare importanță pentru critica sociologică. Taine nu este, însă, decît un precursor al acesteia; el ajunge la criterii sociologice în critica literară, vizînd constituirea unei critici deterministe, de tip științific, pozitivist.

Prezența naturalistului o observăm încă de la început în enumerarea preferențială a forțelor primordiale. *Rasa* — „predispozițiile înnăscute și ereditare pe care omul le aduce cu sine la lumină” — se află pe primul loc, considerată ca cel „mai bogat izvor al caracterelor dominante”. Terminologia argumentației, marcată de mecanica analogiei, relevă aceeași orientare scientiștă. („Există în natură varietăți de oameni ca și varietăți de tauri și de cai... etc.”) Critica tainiană urmează cu strictețe aproape dogmatică postulatele esteticianului și, astfel, fragmente întinse din *Istoria literaturii engleze* sînt adevărate studii asupra rasei saxone. Capitolul despre *Pictura din Țările de Jos* din *Filozofia artei* debutează și el prin descrierea trăsăturilor comune ale rasei germanice, analizînd deosebiri prin care ea se opune popoarelor latine. Dacă cineva ar citi parțial aceste pagini i-ar fi aproape imposibil să-și imagineze că se află în fața unui text de critică de artă. Spiritul omului de știință, al observatorului care-și expune concluziile unor îndelungate cercetări și experimente, ni se impune mai curînd, în pofida unei scriituri literaturizate. „Fizicește, observăm o carnație mai albă și mai moale, ochi de obicei albaștri,

adesea de albastrul faianței, ori de un ton deschis, cu atât mai deschis cu cât înaintăm spre nord, în Olanda sticloși câteodată, păr blond, ca firul cînepii aproape alb... Obrazul îl au de un trandafiriu încântător, al fetelor gingaș nespuns, al băieților tineri și uneori chiar al vîrstnicilor rumenit și aprins... Trupul le e cel mai adesea înalt, dar cioplit ca din topor sau îndesat, greoi și fără eleganță... Luîndu-le ca opere de artă, aceste figuri vii ar trăda, prin desenul lor mai necorespunzător și mai puțin strîns, o mîină îngreuiată și fantastică". Abia spre finalul capitolului înțelegem scopul unor astfel de descrieri din concluziile deduse în mod necesar, acum, de critic. „Ceea ce distinge rasa lor de rasele clasice este... că preferă formei fondul, adevărul-adevărat împodobirii frumoase, lucrul real, complex, iregular, natural, celui potrivit, esențializat, curățit și modificat".

Factorul *mediu* este un amalgam de elemente în care se amestecă, fără ierarhizări deosebite, natura, împrejurările fizice, clima (ca un rezumat din Montesquieu), alături de condițiile sociale, înțelese destul de ambiguu. După lectura unor studii, dar îndeosebi după argumentările teoretice, s-ar părea că ponderea cea mai mare — într-o certă posteritate a determinismului geografic — îi revine climatului; „diferența regiunilor" ar avea un ascendent asupra politicului și socialului. Capitolul despre mediu din amintitul studiu asupra picturii din Țările de Jos, ne confirmă observațiile. La începutul lui, criticul își transcende din nou meseria transformîndu-se, de data aceasta, în geograf. Pe aproape zece pagini Taine se străduiește să refacă mediul climatic în care s-au așezat primele triburi germanice (rasa pură), încercînd comentariul cu argumente exacte, de la date statistice pînă la informații istorice extrase din documente (descripția capătă totuși nerv și culoare, omul germanic devenind personaj într-un text cu mișcare romanească). În final, toată această acumulare de fapte, aparent exterioară operei, devine premisa unei investigații critice subtile. Noutatea coloristică a pînzelor lui Rubens, Van Dyke ori Rembrandt ni se dezvăluie firesc din peisajul Belgiei și Olandei. „Țările de Jos se situează cu trei sute de leghe mai la nord de Veneția. Aerul e mai rece, plouă mai des, soarele e mai multă vreme ascuns...

N-aveți cum întâlni tonurile acelea aurii, roșul acela superb atât de des întâlnit în monumentele italiene. Marea nu e o mătase de culoarea smaragdului ca în lagunele Veneției. Cîmpia și arborii n-au tonul acela tare și ferm al ierburilor Veronei și Padovei... Ochiul e chemat să discearnă nuanțele obscurului, nelămurita dîră a zilei întrepătrunsă cu umbra, resturile de lumină în ultimele luciri ale mobilei, reflexul vreunei oglinzi verzui, o broderie, o perlă, cîtiva fluturași de aur rătăciți într-un colier... armonii necunoscute, toate cîte țin de clar-obscur, de relief, de suflet, armonii pătrunzătoare și nesfîrșite". Pentru Taine deci, în afara trăsăturilor impuse de rasa germanică, pictura din Țările de Jos, păstrează — în primul rînd — pecetea unui climat specific.

Se poate spune totuși că Taine nu a crezut într-o ierarhie a elementelor din componența mediului. Dacă teoretic, prin frecvențele analogii cu situația din științele naturii, Taine lasă să se înțeleagă necesitatea acordării unui loc prioritar climatului, în analiza concretă, el nu minimalizează niciodată influența împrejurărilor istorice și a evenimentelor sociale. În studiul despre pictura din Țările de Jos, un capitol întreg — al II-lea — își propune o analiză a artei din această perspectivă; concluziile care încheie această interpretare sînt dintre cele mai elocvente pentru unghiul de vedere sociologic al criticii lui Taine: „Aici, ca pretutindeni, arta exprimă viața; talentul și gustul pictorului se schimbă în același timp și în același sens cu obiceiurile și sentimentele publicului. Așa cum orice revoluție geologică profundă aduce cu sine fauna și flora sa, orice mare prefacere socială și spirituală aduce cu sine înfățișările ei ideale. În această privință muzeele noastre de artă seamănă cu cele de științe naturale, iar creaturile imaginare, ca și formele vii, sînt totdeauna produsele și indiciile mediului lor“.

În general, în analizele literare, cînd opera îl îndrumă pe critic la descoperirea cauzelor ei (fortînd deseori o desprindere de gravitația sistemului), structura socială devine un factor de importanță majoră. Taine ajunge astfel, în practică, să transforme critica deterministă (la modul general) într-o critică sociologică, interesată să descopere

în operă urmele existenței sociale. Criteriile determinist-biologizante devin, chiar dacă uneori ca urmare a unui transfer analogic mecanicist, criterii sociologice. „Între secole și spirite — se spune în eseul despre Balzac — există bariere tot atât de puternice ca și între specii și instincte. Diversitatea naturii creează într-un caz diversitatea instinctelor, în celălalt, diversitatea literaturilor; istoria socială nu e decât prelungirea istoriei naturale“. Influența condițiilor sociale asupra literaturii e subliniată totdeauna cu pregnanță, chiar atunci când selecția factorilor sociali se face unilateral, oprindu-se la unele forme ale suprastructurii. (Absența sau prezența creștinismului, ca la Chateaubriand, apare drept cauză determinantă de natură socială. Operele lui Marlowe și Byron sînt socotite expresii ale păgînismului nordic.)

Cîteva dintre cele mai substanțiale studii ale lui Taine pot fi exemple semnificative de critică sociologică. Tragedia franceză e interpretată în relație cu existența curții lui Ludovic al XIV-lea; în explicarea literaturii engleze intervin mereu circumstanțele istorice și credințele religioase (ca instituții). Fabulele lui La Fontaine sînt socotite oglinda timpului lor. „Nu-i nevoie decât să culegi trăsăturile răzlețe — observă Taine la începutul capitolului despre personaje. Se ivește de îndată o întreagă lume, schițată din zbor, din care nu lipsește nimic. Aceste mici povestiri, joacă de copii, cuprind pe scurt toată societatea secolului al XVII-lea, societatea franceză...“ Analiza personajelor din fabule, urmărește din diverse unghiuri „omologiile“ posibile între creația imaginară și realitatea determinantă a epocii. „Iată originea fabulelor lui La Fontaine. Fiecare este povestea unei zile. El a zărit chiar acum cîteva clipe originale pe care le copiază. Sînt personajele vremii sale, regele, clerul, nobilii, burghezii, țărani... La Fontaine sosește de la curte sau din oraș, povestește cele văzute fără să stea pe gînduri, iar morala lui se aplică contemporanilor“. Comentariile sînt făcute cu subtilitate, adecvate — spre exemplu — specificului artistic al fabulei și al literaturii clasice, în general: „L-am nedreptăți desigur pe bietul fabulist..., remarcă Taine, dacă am vedea în leul lui pe Ludovic al XIV-lea al dobitoacelor. La Fontaine e

moralist și nu pamfletar; el îi înfățișează pe regi și nu pe rege. Avea însă ochi și urechi, și cum am putea crede că nu le-a folosit niciodată? Îți copiezi contemporanii chiar fără să vrei, iar romanii și grecii lui Racine nu sînt foarte adesea decît marchizi cu limbaj elegant și agreabile contese“.

Din comparația a două lumi imaginare, în planul aceleiași specii artistice — lumea fabulelor lui Fedru și aceea a fabulelor lui La Fontaine — se reușește caracterizarea mai pertinentă a personajelor-animale; acestea, rămînînd formal similare, acuză un comportament diferit, propriu epocii căreia le aparțin. Cîinele — ca personaj al fabulei — joacă, în general, rolul servitorului, așa precum leul pe cel al regelui, ori iepurele pe acela al fricosului. Însă, în chiar cadrele acestea prestabilite, ale speciei, personajul dezvăluie cauzele particulare (epoca și societatea) care l-au produs și în care se manifestă. Motivarea acțiunilor sale și înțelegerea întregii lui structuri — ca realitate literară — se pot realiza prin cunoașterea originii lui reale. „La Fedru — explică Taine — cîinele nu e decît un argat de moșie, un simplu portar, slugă folositoare... În fabula lui La Fontaine e primul gentilom al casei, aprod, maestru al etichetei... Însărcinarea lui cere tact, blîndețe, grație, trufie, toate instinctele și toate talentele nobleței de curte. Cîinele roman e un sclav grosolan, mîncău și josnic, care nu vede în meseria lui decît profitul burții... Cîinele francez e mai delicat... El nu-și descrie servitutea în amănunt, cum o face celălalt. Vorbește de ea pe un ton ușor și degajat, ca un om care n-o mai simte sau nu mai vrea s-o simtă“.

O continuă interferare de planuri între lumea imaginară și lumea reală (pentru cunoașterea căreia Taine utilizează memoriile lui du Maurier ori Saint-Simon, cărțile lui La Bruyère și Montesquieu) caracterizează analiza lui Taine. Fiecare dintre „eroii“ fabulelor este izolat într-o distinctă condiție socială. Șobolanul dintr-o fabulă, nemulțumit de privilegiile elefantului în societate, nu e decît burghezul secolului al XVII-lea, nemulțumit de superioritatea „ereditară“ a nobilimii. Criza vanității sale rănite poate fi depășită fie prin parvenire, fie printr-un protest gălăgios și disprețuitor. Alegînd ultima soluție, personajul nostru

eșuează în tentativa lui îndrăzneată dar inactuală, nevalidată de condițiile sociale ale timpului său. Explicația sociologică a lui Taine, din finalul comentariului, devine astfel cheia fabulei: „Burghezul răzvrătit, satiric, egalitar, se întâlnește rar în secolul al XVII-lea. Pentru a scăpa de condiția omului de rînd, el nu se transformă în filozof, ci în nobil. Pe atunci burghezia nu avea nici un Jean-Jacques, dar mai mulți domni Jourdain“. Catîrul, dintr-o altă fabulă, tot un burghez, se va dovedi mai abil inventîndu-și o ireală origine nobilă.

Studiul despre Balzac a însemnat, la timpul său, una dintre analizele cele mai complete asupra marelui romanțier. Noi vom reține, aici, doar perspectiva sociologică deschisă de lectura lui Taine. Criticul descoperă în romanele balzaciene tablouri și chipuri ale noii societăți franceze dominată de asaltul burgheziei îmbogățite. *Comedia umană* este „o istorie naturală“ a omului, pentru că romanțierul — cu metode și instrumente similare naturalistului — descoperă lumea în sine, așa cum este, interesat de adevărul și nu de frumusețea ei. Balzac nu se sfiește să „zugrăvească josnicia“, să urmărească „cu mulțumire lăuntrică hărțuierile menajului și grijile bănești“, „să copieze realitatea“. Caracterizarea cîtorva personaje, cum sînt Philippe Brideau ori Grandet e magistrală, criticul înțelegînd originalitatea și măreția lor, prin forța de construcție realistă a imaginației balzaciene. „Cum să ne cîștige scriitorul simpatia pentru animale de pradă și pentru cariere bolnave? se întreabă Taine la începutul comentariului asupra lui Brideau. Ce a fost mai detestat decît soldătoii grosolan..., de la Plaut pînă la Smollet? Priviți, iată-l că se transformă; Balzac îl explică: observați cauzele viciilor lui; vă veți pătrunde de puterea cauzelor și veți lua parte la acțiunea lor... Philippe Brideau e un soldat depravat de meseria și de familia lui, de succese și de nenorociri... Curentul cauzelor ne cuprinde spiritul ca un fluviu. Nu ne mai scîrbesc grosolăniile lui Philippe, vrem să le vedem“. În plan critic, această veridicitate a caracterelor romanești cere cu necesitate o explicație sociologică, bazată pe cunoașterea lumii originare a operei.

Personajele imaginare ale lui Balzac, născute dintr-o „aglomerare sistematică a unei infinități de idei“, sînt *omoloage* cu cele reale ivite dintr-o aglomerare a unei infinități de cauze. „Cutare acțiune — afirmă Taine — cutare cuvînt al lui Vautrin, al lui Bixiou, al lui Grandet, al lui Hulot, al doamnei Marneffe, presupune și reamintește toate trăsăturile firii lor și toate împrejurările vieții“*.

Exigențele operei orientează demersul critic spre cunoașterea cauzelor ei. Deși nu este unică, perspectiva sociologică e dominantă în studiul despre Balzac și remarcabilă prin lipsa oricărui schematism dogmatic.

În alte studii, așa cum se întîmplă în *Pictura din Țările de Jos*, Taine preferă introducerea unor capitole compacte de istorie și sociologie, în care aserțiunile istoricului, sociologului și chiar economistului prefăteză analiza critică. Ideea cea mai fecundă pe care o avansează critica sociologică a lui Taine este definirea literaturii veritabile ca mărturie reprezentativă a unei existențe sociale determinate: „... printre documentele care ne readuc în fața ochilor sentimentele generațiilor trecute, cel mai de seamă e fără în-

* Mărturisirea, atît de des citată, a lui Engels din scrisoarea către Margaret Harkness — „eu am învățat [de la Balzac] mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie“ — o regăsim la Taine, ca o concluzie firească a analizei critice. „Cauzele, urmările și înălțuirile tuturor facultăților, tuturor pasiunilor, efectele particulare sau publice ale oricărei condiții sociale sau ale oricărei profesii, modul cum se fac și se destramă averile... toate se regăsesc în opera lui; aflăm în ea tratate asupra căsătoriei, comerțului, finanțelor, falimentului, administrației, familiei, presei... un noian de reflecții acumulate într-o viață întreagă; și toate aceste mase opuse unele altora și legate între ele alcătuiesc prin acumulare și contrast o enciclopedie socială“. Descoperind în Balzac un mare explorator al societății franceze din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cronicarul luptei acerbe a burgheziei averse de bani și putere, care cîștigă războiul cu nobilimea decrepită, Taine a observat, în același timp (cum tot Engels o va face mult mai tîrziu) legitimismul politic al autorului *Comediei umane*. Fără luciditatea teoretică a lui Engels, Taine a intuit discrepanța dintre Balzac — omul care regretă „pariia ereditară, dreptul de majorat, dreptul primului născut“, care „blestemă libertatea presei“, și Balzac-romancierul, care-l face pe Rastignac ministru, care participă la setea de cîștig a personajelor lui, făcîndu-ne-o simpatice.

doială literatura, și mai ales o literatură mare... căci un scriitor adună în jurul lui simpatiile unui secol întreg și ale unei națiuni întregi în măsura în care exprimă modul de a fi al națiunii și al secolului". Pentru Taine (ca și mai târziu pentru Lucien Goldmann), orice operă de artă închide în ea o concepție despre lume. „Există o filozofie în orice literatură — susține Taine în *Istoria literaturii engleze*. La baza oricărei opere de artă există o idee despre natură și despre viață; această idee îl mână pe poet; fie că știe, fie că nu știe, el scrie pentru a da expresie sensibilă acestei idei, și personajele pe care le plăsmuiește, ca și evenimentele pe care el le aranjează, nu servesc decât la punerea în lumină a intimei concepții creatoare care le suscită și le unește". Toate marile opere ne oferă viziunea despre lume a unei epoci și a unei societăți, din fiecare putem „extrage o teorie a omului și a frumosului". A fi scriitor înseamnă, conștient ori nu, a-ți asuma și a accepta rolul de *representant*: înseamnă a avea nu doar imaginație, ci și vocație de profet și gânditor. Poetii depășesc condiția cotidiană a omului, printr-o existență excepțională, materializată într-o superioară capacitate expresivă. „Ei dau glas mai bine decât ceilalți oameni spiritului public, pentru că la ei spiritul public e mai puternic decât la ceilalți oameni. Pasiunile ambiante le izbucnesc în inimă cu un strigăt mai aspru sau mai adevărat și de aceea glasul lor devine glasul Tuturor". Opera, ca expresie a societății, se argumentează prin chiar statutul ontic, al ei și al autorului. Necesitatea explicației sociologice decurge de aici în mod firesc.

Precaritatea criticii sociologice a lui Taine vine însă dintr-o insuficientă cristalizare a conceptului de societate, înțeleasă nu ca o structură diferențiată, ci ca un conglomerat. El nu are la îndemână conceptul de clasă (utilizat de unii istorici francezi ca Guizot și Thierry), iar termenii care încearcă să acopere noțiunea de grup social (colectivitate, generație, națiune, popor, specie socială etc.) derutează prin ambiguitatea cu care sînt utilizați. Încercînd să substituie grupului social noțiunea de tip („Nu ne interesează doar indivizii — scrie Taine — cu caracteristicile lor personale și particulare, Ludovic al XIV-lea, domnul duce, abatele de Polignac, domnul d'Antin, ci caracterele principale care re-

zumă societatea omenească și istoria timpului, regele, nobilul, curtea”), ori să considere în această ipostază *națiunea*, Taine nu obține clarificarea teoretică necesară. Chiar dacă nu ideile, ci limbajul îl trădează de cele mai multe ori.

Fără să depășească etapa unei cercetări empirice, interpretarea literaturii prin explicarea determinării ei sociale reprezintă una dintre părțile cele mai valoroase ale operei lui Taine. Aici — spre deosebire de analiza aplicată rasei și chiar momentului* — criticul se sustrage transferurilor mecaniciste ori schematizărilor dogmatice, impuse de multe ori de presiunea sistemului.

Citită cu atenție și fără prejudecăți critica lui Taine poate oferi, așa cum am mai remarcat, sugestii fecunde chiar și pentru cercetările actuale. „Legea interdependențelor”, formulată în mai multe rînduri, ca o concluzie a posibilităților de cercetare obiectivă a metodei sale o putem considera o interesantă prefigurare a „legii omologiei” enunțată, ulterior, de Goldmann. Exprimînd un raport de determinare necesar și real între diversele forme ale unei civilizații (concepută ca un tot, ca „un corp organic”), „legea interdependențelor” propune criticii sociologice, alături de explicație și comprehensiune, o finalitate predictivă.

Comprehensiunea, postdicția și predicția sînt instrumente metodologice cu ajutorul cărora se poate ajunge la descoperirea legilor și cauzelor fundamentale ale operei, adică la dezvăluirea esenței ei. Dintr-un alt punct de vedere însă, ele reprezintă chiar finalitatea actului critic: înțelegerea și explicația operei. Acest scop, subînțelege criticul francez, poate și trebuie împlinit prin demonstrație, prin argumentare riguroasă și pe cît posibil obiectivă. Critica e înțeleasă astfel ca o formă de cunoaștere de tip științific. „Străduința mea — scria Taine într-o notă personală —

* *Momentul*, cea de-a treia forță primordială, este văzut ca un factor combinativ, suprapus celorlalte două (rasa și mediul) și care presupune o relație funcțională între operele apărute în epoci temporale diferite. Momentul reprezintă un timp interior al istoriei literare, un fel de cauză secundă față de rasă și mediu; fiecare operă își are o cauză în operele dinaintea ei și, la rîndul ei, fiecare operă este o cauză a creațiilor viitoare.

este să sesizez esența, cum spun germanii, nu din primul asalt, ci înaintînd pe o șosea mare, netedă, carosabilă. [Mă străduiesc] să înlocuiesc intuiția (*insight*), abstracția subită (*Geist, Vernunft*) prin analiză oratorică“...

În multe din scrierile sale, Taine a vorbit de sensul pe care îl acordă „analizei oratorice“. Un fragment din *Eseul despre Macaulay* poate fi revelator, dacă îl înțelegem ca o autocaracterizare, ca o descriere a propriei metodologii. „Ceea ce impresionează la el mai întîi — afirmă Taine — este soliditatea extremă a spiritului său. El demonstrează tot ce spune... Ești aproape sigur că nu te rătăcești urmîndu-l... cînd pronunță o judecată, el se sprijină pe faptele cele mai sigure, pe principiile cele mai clare, pe deducțiile cele mai simple și mai bine înlănțuite... Cînd se ridică la considerații generale, el urcă pas cu pas toate treptele generalizării, fără a omite nici o singură treaptă... Acest talent de a demonstra este mărit de talentul de a dezvolta... Stilul exact, antitezele de idei, construcțiile simetrice, paragrafele opuse unul altuia cu artă, rezumatele energice, înlănțuirea metodică a ideilor, comparațiile dese, orînduirea frumoasă a ansamblului, nu există nici o singură idee, nici o singură frază în scrierile sale în care să nu strălucească talenul și nevoia de a explica, care sînt proprii oratorului...“ Critica lui Taine, deterministă (parțial sociologică) sub raport filozofic, explicativă și comprehensivă ca finalitate, se poate defini, deci, ca demonstrativă — „în chip oratoric“ — din punctul de vedere al modului de exprimare și argumentare.

De obicei, o critică de acest tip, fundată în primul rînd pe o metodologie, se dezinteresează de problemele axiologice. Judecata de valoare apare ca un demers, de multe ori imposibil de realizat practic, deseori inacceptabil sau neinteresant teoretic (așa cum critica mai nouă o vedește cu prisosință). De asemenea, se pare că unei estetici deterministe și istorice îi este străină ideea unei ierarhii a valorilor artistice. În nici unul din momentele evoluției ei, la care ne-am oprit pînă acum, problema valorii nu a suscitat discuții. Principiile fundamentale și spiritul general al unei astfel de estetici se află în opoziție cu criteriile unei estetici apreciative. Ea se interesează de operele de artă ca efecte ale unor cauze date; iar în acest

raport obiectiv dintre efect și cauză, dintre antecedent și consecvent, criteriile — de cele mai multe ori subiective — ale valorizării nu își găsesc loc. Estetica deterministă nu își propune niciodată să judece ceea ce este, ci să înțeleagă și să explice.

Taine, autorul unui sistem estetic determinist, în același timp cu o formație spirituală pozitivistă, s-ar părea că se găsește, în mod firesc, de partea unei concepții estetice fără axiologie. Opera de artă, ca orice produs al activității umane este un fapt determinat și în consecință necesar. Singurul mod de a-l *aprecia* și *judeca* este acela de a-l înțelege și explica în contextul ansamblului de cauze care l-a produs. Asemenea științelor naturii o astfel de estetică descrie și constată. „Știința nu condamnă și nici nu iartă” — spunea Taine referindu-se la metoda lui critică. „Ea — continuă Taine — nu vă spune: «Disprețuiți arta olandeză, ea este prea grosolană, gustați numai arta italiană». Ea nici nu vă spune: «Disprețuiți arta gotică, ea este bolnăvicioasă, gustați numai arta greacă...». Ea are simpatii pentru toate operele de artă și pentru toate școlile, chiar și pentru cele ce par a fi cele mai opuse; ea le acceptă ca pe tot atâtea manifestări ale spiritului omenesc”.

Contrar acestor afirmații (absolutizate de foarte mulți dintre comentatori) estetica deterministă a lui Taine este în același timp ierarhizantă. Lucrul a fost posibil printr-o fundamentare a teoriei valorilor pe criterii conținutistice. În felul acesta contradicția posibilă dintre punctul de vedere determinist (explicativ, descriptiv) și cel axiologic este anulată.

Primul criteriu de valorizare a criticii tainiene derivă din concordanța dintre caracterele operei și forțele morale și vitale ale ansamblului determinat. „Valoarea operei — scrie Taine — crește și descrește cu valoarea caracterului exprimat”. Punctul de vedere comparativ poate să coexiste cu cel descriptiv, pentru că ierarhia valorilor e demonstrată ca o consecință necesară a ontologiei tainiene care postulează o ierarhie a formelor de existență. Influența hegeliană este covârșitoare în acest punct al esteticii tainiene. „Admițând o astfel de ierarhie a formelor de existență — observă D.D. Roșca, în lucrarea citată — Taine se dovedește din

nou... discipol al lui Hegel, adică al acelei filozofii care susținea că existența însăși este un *sistem*, e structurată ierarhic avînd *spiritul* drept treaptă supremă. În consecință, concepția unei ierarhii a valorilor artistice decurge cu necesitate logică din concepția pe care hegelianul Taine și-o face despre structura esențială a realității înseși...”

În acest fel însă criteriile de ierarhizare aparțin numai aparent esteticianului și în mod cert filozofului. Din planul esteticului ele sînt deturnate în planul ontologicului, iar criticul se vede depozat de criterii specifice obiectului lui de studiu*.

Taine a înțeles neîndoielnic aceasta și a încercat să aclimatizeze criteriul în teritoriul estetic. El supune opera nu numai exigenței de a exprima un caracter „esențial” „notabil”, ci și aceea de a face acest caracter cît mai vizibil. Dacă „menirea proprie a literaturii e să noteze sentimente”, judecata de valoare trebuie să rezulte dintr-o dublă apreciere: „Cu cît o carte notează sentimente mai importante, cu atît e mai sus situată în literatură” și „cu cît o carte face mai vizibile sentimentele cu atît e mai literară”. Valoarea înseamnă un caracter „dominat” care este făcut „dominator”, ea se exprimă printr-o relație conținutistică, deși unul din termeni se referă la procesul elaborării formale a operei.

Dacă orice operă de artă încheie „o idee despre natură și despre viață”, adică o concepție despre lume proprie unei națiuni, unei generații, unui secol, aceasta e firesc asimilabilă caracterului dominant. Critica sociologică înțelege și explică această realizare a operei prin mediul social determinat. A stabili valoarea operei nu înseamnă doar aprecierea ideilor „despre natură și despre viață” ca „esențiale”, „notabile”; e nevoie de a aprecia și măsura în care opera le face să apară „în chip cît mai vizibil”. Fără să

* Al doilea criteriu, cel al „gradului de binefacere al caracterelor” după care se apreciază rolul moral și social al operei, aparține și el extraesteticului; în plus, el poate deveni operant doar pentru opere care, în funcție de primul criteriu, se află „în condiții egale”. Al treilea criteriu, „gradul de convergență a efectelor”, așa cum e prezentat în ultima parte din *Filozofia artei*, apare ca un criteriu pur estetic, amendat de principiile unei estetici deterministe.

fi reușit elaborarea unei teorii a criticii sociologice, Taine se apropie de o surprinzătoare rezolvare a problemei valorii în cadrul unei estetici deterministe.

Criticul a utilizat în studiile lui, cu destulă consecvență și eficiență, aceste criterii. Dacă valoarea poate fi măsurată „după vederile noi despre viață și oameni”, afirmă Taine în eseul despre Stendhal, criticul trebuie să analizeze și modul cum sînt exprimate ele. („Căci pentru a dobîndi locul întîi trebuie nu numai să ai idei, dar să le spui într-un anumit mod“.) Studiile și eseurile lui rămîn elocvente nu numai pentru soliditatea metodică a demonstrațiilor sale, ci și pentru capacitatea intuiției critice.

Îl putem considera pe Taine primul autor ale cărui analize literare urmează principiile unei estetici deterministe, care include și o perspectivă sociologică. În istoria criticii și esteticii moderne opera sa rămîne un moment remarcabil. Dacă nu a impus o metodă inatacabilă teoretică, a impus o idee de necontestat sub raport principial.

8.0. O etapă hotărîtoare în istoria structurării unei estetici determinist-sociologice începe odată cu operele lui Marx și Engels.

Aflată tot în posteritatea gîndirii hegeliene, filozofia marxistă privește laturile activității umane ca o totalitate și consideră că arta — ca orice formă a conștiinței sociale — nu poate fi înțeleasă izolat, în afara unui întreg complex de relații necesare. Integrînd-o în procesul evoluției sociale (proces „istoric-natural”, guvernat, ca și natura, de legi obiective în care fundamentale sînt relațiile de producție ca relații materiale), Marx și Engels au afirmat pentru întîia oară că modul și formele dezvoltării artei se modifică în funcție de economie. Celebra formulare din prefața la *Contribuții la critica economiei politice* — „Modul de producție al vieții materiale determină în genere procesul vieții sociale, politice și spirituale. Nu conștiința oamenilor determină existența lor, ci dimpotrivă, existența lor socială le determină conștiința” — a mutat definitiv accentul determinismului în planul economic, definindu-l precis, în spiritul unei noi științe despre societate, materialismul istoric. Încă în *Ideologia germană*, subliniind că niciodată conștiința nu poate fi decît exis-

tență conștientă, se afirmă că arta — ca formă a conștiinței sociale — e dependentă de existența oamenilor, în fapt de baza economică a societății. Artă, ca toate formele ideologice, apare în raport cu *baza* ca un fapt secund, ca un fapt determinat.

Aceste teze rezumă esența concepției marxiste despre artă ca fenomen determinat. Chiar în lipsa unor lucrări specifice de amploare, contribuția lui Marx și Engels în estetica determinist-sociologică este revoluționară. În primul rând ei au impus — într-un plan mai vast al unei filozofii a societății — modificări esențiale principiilor ei de bază, concretizând direcțiile și formele determinării. În al doilea rând au efectuat un salt calitativ de la mecanicismul raporturilor de determinare, la înțelegerea lor dialectică. Textele marxiste cuprind numeroase propoziții care nuanțează în modul cel mai clar cu putință complexă interdependență dintre planul artei și cel al societății.

Remarcând dezvoltarea asincronă a suprastructurii în raport cu baza, care are drept consecință „un raport inegal” între dezvoltarea producției spirituale și a producției materiale corespunzătoare, Marx a sancționat teoretic greșeala posibilă a unei interpretări mecanice a faptului artistic.

Engels a subliniat de asemenea reciprocitatea relațiilor dintre artă și societate, insistând în mod deosebit asupra caracterului de *ultimă instanță* al determinării economice: „Dezvoltarea politică, juridică, filozofică, religioasă, literară, artistică etc. e bazată pe dezvoltarea economică. Dar toate se influențează reciproc, influențând și baza economică. Chestiunea nu este că situația economică ar fi *singura cauză activă*, pe când toate celelalte nu exercită decît o acțiune pasivă, ci e vorba de o interacțiune pe baza *necesității economice*...”

Interacțiunea dintre artă și economie, în general, dintre datele existenței sociale și formele conștiinței sociale, se realizează printr-un șir neîntrerupt de mediații. Mediația este conceptul esențial al teoriei deterministe despre artă definită de filozofia marxistă, ca filozofie a praxisului, avînd ca scop suprem dezvăluirea globală a dialecticii universale. Căci marxismul neagă posibilitatea transformării principiilor în dogme și acordă suprema im-

portanță aplicării teoriei în procesul istoric concret. Fiecare situație concretă presupune o formă specifică a mediației, la care participă toți factorii determinanți, într-un mod care trebuie descoperit de fiecare dată. „Răspunzând adversarilor — mărturisea Engels într-o scrisoare către J. Bloch — noi a trebuit să accentuăm asupra acestui principiu fundamental (determinarea economică — *subl.n.*), pe care dînșii îl negau, așa că n-am avut totdeauna vreme, loc și prilej să acordăm toate drepturile celorlalți factori care participă la această interacțiune. Dar de îndată ce ajungeam la expunerea vreunui capitol istoric, deci la aplicarea practică, lucrurile se schimbau și aici nu mai era cu puțință nici o eroare. Din păcate însă prea des se întâmplă să crezi că ai priceput perfect o teorie nouă și că o poți aplica fără greutate pe dată ce ți-ai însușit principiile ei fundamentale — dar aceasta e departe de a fi totdeauna just“. Supraestimarea unuia dintre factori, îndeosebi a celui economic, ori desconsiderarea caracterului specific al artei, nu poate duce decît la falsificarea principiilor determinist-sociologice printr-un sociologism vulgar, schematic și dogmatizant.

Vulgarizarea sociologică a criticii literare nu este un rău necesar al teoriei deterministe. Ea este numai consecința unei aplicări neindividualizate a teoriei, în opoziție cu chiar statutul actului critic, al cărui obiect este opera concretă, unică și irepetabilă. Marx și Engels au lăsat să se înțeleagă în scrierile lor, că nu în orice operă se pot reliefa conceptual raporturile de determinare (ceea ce nu aduce nici un prejudiciu adevărului filozofic, estetic despre determinism în literatură). Dacă eficiența analizei sociologice e maximă atunci cînd perioada considerată este mai îndelungată și domeniul studiat mai vast, în cazul perioadelor scurte și a domeniilor înguste (un scriitor, o operă concretă), mediațiile sînt atît de diverse, interacțiunea atît de complexă și dominată de elemente accidentale, încît uneori e imposibilă descoperirea legăturii cu axa dezvoltării economice. Statutul specific al literaturii mărește și el considerabil dificultatea acestor cercetări. „Cu cît domeniul pe care-l cercetăm — scrie Engels — se îndepărtează mai mult de cel economic și se apropie de cel pur ideologic, abstract,

„cu atît mai multe elemente întîmplătoare vom găsi în dezvoltarea lui, cu atît mai multe zigzaguri va reprezenta curba lui“.

Contribuția marxistă în domeniul studiului artei a adus rezolvări pertinente și originale principalelor probleme dintr-o întreagă tradiție de estetică deterministă. În locul empirismului, care a fundat o teorie a climatului, sau a iluziilor scientiste, care au dus la estetica tainiană, în locul unei estetici în general deterministe, marxismul a formulat principiile unei estetici sociologice, argumentată științific și fundamentată pe o metodă dialectică ce exclude înțelegerea mecanicistă a raporturilor cauzale.

El a oferit astfel o teorie coerentă unei critici de tip sociologic, comprehensivă și explicativă în primul rînd. Îi revenea acestei critici sarcina înțelegerii propriei teorii, a elaborării metodologiei specifice și a criteriilor de evaluare. Pentru că, așa cum observa tot Engels, „a recunoaște în cuvinte“ o teorie și „a o aplica în realitate la fiecare caz în parte, în fiecare domeniu de cercetare“ sînt două lucruri complet deosebite.

8.1. Consecință a novatoarei perspective estetice, apar în analiza operelor literare — spre sfîrșitul secolului al XIX-lea — puncte de vedere noi care intenționează să valideze criteriile sociologice în critica literară.

Folosind o terminologie neîndoielnic improprie și confuză*, R. Wellek consideră acest tip de critică ce se reclamă

* Într-un studiu care se intitulează *Principalele direcții ale criticii secolului al XX-lea*, încercînd o privire panoramică asupra mișcării critice din veacul nostru, teoreticianul american clasifică orientările critice în șase direcții distincte, într-o ordine stabilită pe motive cronologice: 1. critica marxistă, 2. critica psihanalitică 3. critica lingvistică și stilistică 4. o nouă critică formalistă organicistă 5. critica mitică 6. critica filozofică, inspirată de existențialism. Unul din criteriile acestei clasificări, aplicabil îndeosebi primelor trei direcții, este importul de metode din diversele științe particulare. Critica marxistă, așezată în acest context, este înțeleasă drept critică sociologică și apropiată în primul rînd de critica psihanalitică. Asemenea acesteia, „deși plecînd de la principii foarte diferite — urmărește același scop general: să descopere ceea ce se ascunde sub stratul superficial al literaturii“. Ea încearcă să dezvăluie „implicațiile sociale și ideologice latente“. Interpretările „din punct de vedere social“ sînt unilaterale și pornesc „de

de la principiile marxiste ale studiului literaturii, punctul de plecare al uneia dintre cele șase direcții ce ar putea fi individualizate în critica secolului al XX-lea și care se caracterizează prin perspectiva sociologică asupra operei literare. Printre primii care au practicat-o el îi numește pe Franz Mehring (1846—1919) în Germania și pe Gheorghi Plehanov (1856—1918) în Rusia; eludînd opera lui Paul Lafargue (1842—1911) și a lui C. Dobrogeanu-Gherea (1855—1920).

8.1. Primul în ordine cronologică este socialistul francez Paul Lafargue, propagandist al marxismului, autor al unei cunoscute cărți, *Determinismul economic al lui Karl Marx*. Activitatea de critic literar este însă sumară și nesemnifi-

la cîteva teze enunțate de Marx și Engels“. Acceptînd o deliberată sinonimie între „critica marxistă“ și critica sociologică, Weliek comite o eroare mai mult decît terminologică. Ea este consecința unei false înțelegeri a marxismului ca filozofie a praxisului (înțelegere desîntîlnită în Occident, dar nu numai acolo), care se întîlnește atît cu interpretarea vulgarizatoare ca filozofie scientiștă, practicistă, cît și cu considerarea parțială a marxismului doar „ca o explicare sociologică cu caracter științific a vieții sociale“. Amîndouă interpretările minimizează marxismul reducîndu-l la un statut de disciplină științifică, asemenea psihanalizei ori lingvisticii. Ele suspendă rolul esențial pe care acesta îl acordă conceptului, universalului, negînd tocmai rolul substanței tipice filozofiei ca modalitate de gîndire. Ni se pare deci eronată orice asimilare a criticii sociologice criticii marxiste (ori invers) din cel puțin două puncte de vedere: 1. Dacă utilizăm conceptul de critică marxistă drept o critică inspirată de marxism (ca viziune despre lume, concepție filozofică îndreptată spre o cunoaștere a universului ca totalitate, interesată de determinările multilaterale ale subiectivității umane, depășind scopurile particulare și particularizante ale diferitelor științe) sinonimia cu critica sociologică este imposibilă. În acest caz critica marxistă nu poate fi redusă la un singur tip de cercetare; putem vorbi la fel de îndreptățit, de o critică psihanalitică marxistă, de o critică stilistică ori mitică marxistă, alături de critica sociologică marxistă. 2. Dacă prin critică marxistă vrem să înțelegem o critică ce interpretează sociologic literatura, sinonimia cu critica sociologică este din nou falsă. Pentru că e posibilă o critică sociologică de altă sursă decît estetica deterministă a lui Marx-Engels, mai exact în afara unei sociologii bazată pe materialismul istoric. Germanul Kohn-Bramstedt, spre exemplu, studiază literatura după concepția sociologică a lui Max Weber, utilizînd teoria acestuia despre „tipurile sociale“ ideale.

cativă în sine, rezumându-se la cinci articole (dintre care două recenzii). Analizele literare urmează o aplicare nemijlocită a materialismului istoric, într-un mod simplist și deformant. Socotind literatura doar o reflectare a intereselor unor grupuri sociale, Lafargue ajunge la eludarea totală a specificului artistic. Literatura burgheză — va susține el în consecință — „trebuie să fie mincinoasă ca și anunțurile, reclamele și prospectele ei, falsificată asemenea mărfurilor ei“. Întâlnim aici începutul unei deteriorări a gândirii marxiste în critica literară, cu posteritatea neînchipuit de lungă și de complicată a sociologismului vulgar.

8.2. Franz Mehring, editor al operelor lui Marx-Engels, kantian la începutul activității sale, este influențat după 1891 de ideile materialismului istoric. Va ajunge însă tot la o înțelegere falsificată a metodei sociologice în literatură. Critica sociologică a lui Mehring cuprinde interpretări dogmatice, urmări ale unei raportări mecanice a fenomenului literar la dezvoltarea economică a societății. Scriind despre Ibsen, el nu vede în *Peer Gynt* decât o neclară biciuire a „scandinavismului reacționar“, datorată ideologiei eclectice a scriitorului. Comentariile la capodoperele marelui dramaturg, *Nora* și *Strigoii*, se înscriu în același tipar, mărturisind un simplism aproape de ridicol. „În ele — notează Mehring — Ibsen aruncă torța aprinsă în căminul tihnit al filistinului și țintuiește la stîlpul infamiei minciuna căsătoriei burgheze bazate pe vânzare... Chiar dacă nu vede ieșirea salvatoare, vede cel puțin blestemul în care trăiește societatea burgheză; dacă nu înțelege lupta pentru eliberarea claselor asuprite, înțelege totuși lupta pentru emanciparea femeilor“.

În articolele lui Mehring găsim întinse investigații sociologice fără nici o legătură funcțională cu opera analizată. Iar judecățile de valoare pe care le face se bazează totdeauna pe argumente extraestetice. Comedia lui Molière, *Avarul*, are — spre exemplu — un subiect convențional, cu un deznodământ „superficial și grosolan“; ca operă literară se justifică însă prin crearea lui Harpagon ca tip al unei epoci capitaliste în care, datorită slabei productivități a muncii, avaritia a fost unul din factorii esențiali ai formării capitalului.

Mecanicismul schematic și lipsa gustului estetic sînt caracterizante pentru scrierile despre literatură ale criticului german.

8.3. În comparație cu Lafargue și Mehring, operele lui Plehanov, scrise spre sfîrșitul veacului trecut, reprezintă un substanțial aport la aplicarea materialismului istoric la fenomenul artistic.

Filozof în primul rînd, bun cunoscător al operelor lui Marx și Engels, cu lecturi bogate din estetica europeană a secolului al XIX-lea, apropiat de teoriile despre artă ale democraților ruși, Plehanov a susținut posibilitatea afirmării unei estetici științifice. „Sînt profund convins, afirmă el, că, de acum înainte, critica (mai precis: teoria științifică a esteticii) va fi în măsură să se dezvolte numai dacă se va sprijini pe interpretarea materialistă a istoriei“. Pentru demonstrarea acestei convingeri el analizează într-un spirit critic partizan estetica lui Kant și Hegel, apreciind — comparativ — valoarea metodei istorice a lui Bielski. În consecință, estetica lui Plehanov se fundamentează pe definirea artei ca mijloc specific de cunoaștere a realității, ca formă de reflectare și transformare a existenței sociale.

Arta se naște și există într-un strîns raport de cauzalitate cu viața socială, în mod explicit cu structura economică și politică a societății. Cunoscuta sa lucrare *Scrisori fără adresă* demonstrează, cu ajutorul unui considerabil material etnografic, că arta a apărut în procesul muncii, în relație nemijlocită cu dezvoltarea modului de producție primitiv. Evoluția civilizației umane indică o continuă modificare a acestei relații, care dezvăluie însă, întotdeauna, determinismul economic. În epoca modernă modul de producție nu mai acționează nemijlocit asupra artei, ci prin intermediul luptei de clasă. *Literatura dramatică franceză și pictura franceză din secolul al XVIII-lea din punct de vedere sociologic* exemplifică această teză. Schimbarea stilurilor și apariția noilor curente în arta franceză a timpului reprezintă efectul direct al luptei de clasă din Franța revoluției de la 1789.

Lucrarea polemică din 1912, *Arta și viața socială*, dezvoltă principiul determinist fundamental al esteticii sale,

comentînd rolul artei în societatea împărțită în clase, relația dintre artă și mișcarea de eliberare. Argumentarea teoretică este, în cele mai multe cazuri, judicioasă și sistematică. Dar aplicarea principiilor la fenomenul literar concret eșuează, și la Plehanov, în aceeași dogmatizare a raportului bază-suprastructură. „Arta din perioadele de declin (economic — *n.n.*) trebuie să fie decadentă” — conchide esteticianul rus, reactualizînd o propoziție a lui Lafargue. De aici opacitatea lui față de pictura impresionistă, față de inovațiile cubismului („tîmpenie la cub”), în general față de întreaga artă modernă. În opera lui Tolstoi el nu a văzut decît prezența unui moșier și a ideologiei sale de clasă, care nefiind adecvată în sens progresist condițiilor social-istorice, este lipsită de valoare. El minimalizează — ca și Mehring — creația ibseniană, acuzînd de fapt orientarea socială a scriitorului. Pentru Plehanov orice idee falsă (din punct de vedere economic ori politic) așezată „la temelia operei” determină în operă contradicții care duc ineluctabil la diminuarea valorii artistice. Actul critic devine astfel (așa cum el însuși l-a teoretizat în prefața la ediția a III-a a lucrării *În douăzeci de ani*, 1908) o operație de traducere a operei din limbajul artei într-un „limbaj sociologic”. Explicația poemului înseamnă găsirea „echivalentului sociologic”.

Deși în estetica lui revine constant problema concordanței conținutului cu forma operei de artă, în interpretare, tocmai disjunția lor exagerată, cu accent asupra conținutului, împieteză asupra demersului critic. Evaluarea operei nu se mai face decît într-un singur plan, valoarea acesteia fiind „determinată în ultima analiză de greutatea specifică a conținutului său”. Iar această „greutate specifică” — destul de apropiată de dominanța caracterului lui Taine — se apreciază tot într-un mod conținutistic, singurul — se spune — adecvat materialismului istoric: fidelitatea față de realitate, calitatea realistă a reflectării. Mai tîrziu, sociologismul vulgar, va prelua „criteriul realist”, absolutizîndu-l ca principiu unic al valorificării critice.

Atît Lafargue, cît și Mehring ori Plehanov au meritul de a fi încercat o critică sociologică explicit bazată pe

principiile marxiste. Dar (indiferent de valoarea individuală a fiecăruia) ei nu au depășit ceea ce Engels numea „recunoașterea în cuvinte” a teoriei. Carențele acestei critici vin în primul rînd de la o înțelegere fragmentară a esteticii sociologice marxiste, înțelegere care a eludat în mod constant dialectica, subapreciind relațiile specifice, complex mediate, dintre nivelul social și cel artistic.

Avînd creditul prestigios al esteticii marxiste, critica lor a impus ca valabile criterii false ori neadecvate domeniului literar, din care sociologismul vulgar a făcut dogme, susținînd o metodologie dezastruoasă pentru literatură.

8.4. În contextul criticii marxiste, opera lui C. Dobrogeanu-Gherea, mult mai puțin citată și cunoscută în critica europeană, se revendică drept cea mai valoroasă încercare de aplicare a materialismului istoric în literatură. Mai întîi, deoarece criticul român ajunge la „depășirea determinismului sociologic spre marxism fără modele anterioare” (demonstrație făcută de Al. Dima, într-un documentat studiu de istorie literară, *Gherea în cadrul criticii europene*), avînd primatul originalității. În al doilea rînd, față de Lafargue și Mehring, valoarea operei lui critice este mult mai semnificativă; iar în comparație cu Plehanov, Gherea a fost în primul rînd critic, interesat nu atît de principiile determinismului sociologic, cît de metodologia aplicării lor în istoria literară, de actul practic al evaluării și analizei operelor. În această încercare Gherea a avut o comprehensiune superioară în interiorul teritoriului estetic, ocolind într-o mai mare măsură derivatele vulgarizatoare.

Teoria și metodologia criticii sociologice a lui Gherea, care pot fi coerent reconstituite, se justifică cu argumente valabile, greu de contestat. Dacă studiile lui critice pot fi acuzate, teoria rămîne și de această dată inatacabilă. Căci carențele criticii nu pot fi imputate teoriei, ci criticului însuși. Gherea recunoaște chiar el că în critica sociologică pe care o susține teoretic „se cer nu numai cunoștinți aprofundate istorice, economice și literare... dar negreșit o intuiție artistică fără de care cele mai multe cunoștinți nu vor fi de ajuns”. Între exigențele teoretice și exigențele critice, pe care le susțin gustul, intuiția, talentul — există

o reală disjunctie, pe care nu o anulează decît cazurile de superioară excepție. Opera lui Gherea, din păcate, o reliefează convingător; între inteligența teoretică și capacitatea intuiției critice, există un cert dezechilibru în defavoarea celei din urmă. O analiză a operei sale, făcută în limitele adevărului, nu-l va putea utiliza însă ca argument împotriva teoreticianului. Nici un principiu metodologic, nici o idee teoretică nu poate fi făcută răspunzătoare pentru supraaprecierea lui Vlahuță ori Carp, nici chiar pentru deplorabilul studiu despre Eminescu.

Concepția filozofică a lui Gherea se definește înăuntrul unei filozofii bazată pe principiul cauzalității. „Ceea ce caracterizează concepțiile științifice ale istoriei — susține el încă în 1892 — și le deosebește de concepțiile teologice și metafizice e că cele științifice admit determinismul universal. Ele admit că tot universul e supus unor legi imuabile, nestrămutate și că omenirea, intelectul ei, istoria, totul nu face excepție, fenomenele sociale ca și cele naturale sînt deopotrivă supuse legilor universale, determinismului universal“. De această parte a baricadei unde se află Comte, Stuart Mill, Buckle, Spencer, Taine, darwinistii, Gherea simte nevoia unei clare disocieri alăturîndu-se ideilor care „și-au găsit expresiunea în genialele scrieri ale lui Marx și Engels“. Nu acceptarea cauzalității ca atare i se pare importantă și semnificativă, cît individualizarea sensului determinist al mișcării istorice, demers științific pe care nu-l realizează decît materialismul istoric. „După concepția materialistă — continuă să-și explice Gherea propria poziție — factorul hotărîtor în mersul istoric al omenirii n-a fost nici intelectul, nici pornirile și pasiunile omenesti, ci bazele materiale ale societății, modul de producere și împărțire a produselor trebuincioase traiului“. Materialismul istoric este singura filozofie — „cea mai adîncă și cea mai vastă“ — care a putut argumenta științific că „structura economică a societății hotărăște, în primul rînd, toate celelalte manifestări sociale ale ei, cum e organizația politică, religiunea, credința, morala, producțiile artistice“.

Așezată în această perspectivă filozofică, estetica lui Gherea se definește în opoziție cu esteticile idealiste și

metafizice. Ea neagă existența artei ca „un dar dumnezeesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății“. În posteritatea mimesisului aristotelic, arta e înțeleasă ca o „oglundire“ a realității, înțelegere care refuză în același timp concepția simplistă a copiei fotografice. Artă reprezintă un mod specific de relație a omului cu lumea exterioară, „unul dintre cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc“. Ca „produse“, ca „fenomene istorice“, creațiile artistice sînt „condiționate și hotărîte“, asemenea întregului proces istoric, de „organizația economică a societății“. Ca structuri specifice, ca alcătuirii relativ independente prin complexitatea lor, operele de artă se sustrag însă unui determinism liniar, univoc, posibil de definit prin „axiome ca doi ori doi fac patru“, ori cu ajutorul unui criteriu „fix, rigid, fără excepție“.

Situarea în teritoriul filozofiei marxiste și a principiilor ei determinist sociologice cu privire la artă, reprezintă pentru Gherea o condiție necesară, dar nu și suficientă în investigația critică. Materialismul istoric nu oferă decît temelia unei construcții, pe care critica urmează să o înalțe singură. Fără intervenția și gîndirea personală a criticului el rămîne o „formulă moartă“. Gherea avertizează împotriva vulgarizatorilor, simplificatori „adepti ai teoriei“ care „cred că au rezolvat în fond orice chestie literară numai prin farmecul materialismului economic“*, pe care îl transformă „într-un fel de iarba-fiarelor prin care se poate deschide fără nici o muncă, toate uşile tainice ale ştiinţelor sociale“. Ca urmare critica sociologică s-ar reduce la o dogmatică explicitare a principiilor generale. „Pentru ei — scrie Gherea cu vădită ironie polemică — fiecare manifestare literară dintr-o anumită țară și epocă e așa pentru că structura economică e așa, și atîta tot — ce atîta bătaie de cap“.

Ca o concluzie firească a demonstrației sale, Gherea enunță, în termeni clari, postulatul principal al oricărei

* Afirmația se află în studiul *Materialismul economic și literatura*, scriere în care doar denumirea de „materialism economic“ e eronată, conținutul articolului fiind în esență valoros (cf. *Istoria filozofiei românești*, vol I, București, 1972).

lucrări critice, al cărei punct de plecare se află în ideile deterministe ale materialismului istoric: „E foarte important de știut că structura economică a societății hotărăște în primul rînd felul manifestărilor ei sufletești, cum e, spre pildă, literatura, dar această constatare importantă nu trebuie să se prefacă într-o dogmă, ci într-un mod de cercetare ulterioară“.

Critica sociologică e considerată, astfel, ca o întreprindere independentă, a cărei metodologie e individualizată nu prin principiile generale (care dimpotrivă o apropie de restul științelor sociale), ci prin exigențele pe care i le impun trăsăturile de excepție ale obiectului său. Caracterul singular al operei literare justifică o metodologie specifică, dar și explică dificultățile ei, chiar în comparație cu alte științe sociale. „Partea cea mai contestată, și în adevăr cea mai contestabilă a acestei teorii (a materialismului istoric—*n.n.*) e aceea care privește arta“ — apreciază Ghe-rea cu o sinceritate la care îi dădea dreptul numai încrederea deplină în adevărul convingerilor sale. Deoarece „contestabilitatea“ teoriei nu presupune „contestarea“ ei, ci sugerează doar dificultatea reală a aplicării ei; contribuția, comparativ, minoră a teoriei generale, într-un domeniu (*pur ideologic*, spune Engels) în care, raportul general-particular e rezolvat cu o mare pondere în favoarea particularului. „Manifestările artistice, psihologice, sociale, — găsim notat în articolul *Polemice* — sînt așa de nesfîrșit de complexe încît a avea pretenția de a stabili reguli..., generalizări, criterii rigide, fără excepții, arată foarte puțină familiarizare cu disciplinele care se ocupă de aceste manifestări. Astfel de generalizări, criterii, adevăruri hotărîte pot fi numai cele mai generale cum e: societatea influențează pe artist, deci și arta lui...“. Metodologia criticii sociologice are de rezolvat alte sarcini și trebuie să răspundă altor scopuri, infinit mai dificile. Plecînd de la adevărurile generale, ea urmează să încerce „a găsi în mijlocul societății cu toată complexitatea ei o cauză, ori o grupă de cauze care influențează într-un mod special arta creatorului...“.

Critica sociologică se constituie, astfel, ca răspuns al unei întrebări circumstanțiale, care vizează o explicație a

operei în funcție de locul genezei sale. Primul punct din programul criticii gheriste, formulat în 1890 (cf. *Asupra criticii științifice și metafizice*), sub formă interogativă — „De unde vine creația artistică?” — își propune să rezolve această necunoscută. Biografia artistului, îndeosebi mediul social în care acesta s-a născut și s-a format, îi oferă criticului indicii despre posibilul loc de geneză al operei, a cărui descriere și înțelegere îl va îndrepta spre explicarea operei.

Asumându-și acest scop, „critica modernă explicatoare” devine obligatoriu o cercetare interdisciplinară, domeniile mai accentuat interferente fiind cele ale sociologiei și istoriei. Critica sociologică are nevoie de „cunoașterea *relațiilor economico-sociale*, ale epocii în care a apărut opera de artă, de cunoașterea fizionomiei morale și intelectuale a feluritelor clase din această epocă”.

Actul critic debutează deci cu demersuri aparent străine menirii lui adevărate, apropiindu-se de operă printr-o paradoxală îndepărtare de ea. Criticul devine istoric și sociolog, obligat să-și însușească metodele și tehnica de studiu a acestor discipline. „Pentru a lămurii înrîurirea mediului social asupra artistului și deci și asupra operei artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condițiile politice și economico-sociale...” Cercetarea istorică și sociologică nu va forma însă decât un studiu preliminar. Sociologul și istoricul nu-l pot înlocui pe critic, ci numai îl dublează, demersurile finale aparținând acestuia din urmă. El trebuie să afle, în urma investigațiilor științifice, care anume dintre multiplele „puteri sociale a înrîurit opera artistului și mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali”. Iar pentru aceasta — stăruie să explice. Gherea — metodele științifice sînt insuficiente; „tactul și talentul criticului, intuiția” sînt însușiri indispensabile.

Realizînd prin explicația genetică unul dintre scopurile sale, critica sociologică urmează o mai marcată apropiere de text. Metodologic, această nouă fază, care utilizează rezultatele cercetării extrinseci, își asumă o înțelegere a operei prin ea însăși, selectînd argumente din structura

interioară a acesteia. Al doilea punct al programului critic se concretizează într-o întrebare modală — „Prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră?” — al cărei răspuns devine mai dificil, în măsura în care este mai important. „Mai departe — scrie Gherea — trebuie să arătăm, și aceasta e și mai greu și mai important, *cum* anumiți factori economico-sociali se reflectează și se transformă în anumite producții literare, sau mai bine zis în anumite curente literare*. Acest *cum* e partea grea și critică a oricărei teorii importante, el constituie și partea grea și critică a materialismului economic aplicat la studiul literaturii. Acest *cum*... încurcă și pe potrivnicii, dar și pe adepții teoriilor despre care vorbim“. Explicațiile conținutistice sînt depășite aici, mai frecvent, în explicații formale; descripția care a caracterizat prima fază e înlocuită de analiză. Spiritul sintetic, într-o etapă ulterioară**, va concretiza ultimul demers al oricărui act critic: evaluarea.

Critica lui Gherea urmărește o analiză cît mai completă a operei, afirmîndu-se în general ca rezultat al unei sume eclectice de mijloace, selectate de o finalitate diversă. Programul teoretic definește un concept, în bună măsură anticipator pentru acela de *critică totală*, susținut de Ibrăileanu. „Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observația că cererile mele pe care le fac criticii sînt prea vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filozofic, etic, social și din cel artistic propriu-zis***“. Aprecierea operei este subînțeleasă în demersurile criticii sale, exprimată însă în moduri foarte diferite, care nu oferă posibilitatea unei concluzii

* Înlocuind conceptul de „operă literară“ cu acela de „curent literar“ nu ni se pare a fi întîmplătoare. Gherea a intuit probabil posibilitățile mai reale ale cercetărilor sociologice, în planul larg al istoriei literare (Engels a vorbit de „legea perioadelor lungi“). Studiile despre „deceptionism“ și „pesimism“ în literatura română, pot fi o confirmare a ipotezei noastre.

** Această fragmentare, în etape, se justifică doar metodologic.

*** Teoretic (cum desigur s-a observat), dar mai ales practic, Gherea așază accentul asupra punctului de vedere social.

unitare. Unele aprecieri (comparația dintre *Doina* lui Eminescu și cea a lui Coșbuc, de pildă) ne-ar putea sugera acceptarea unor criterii pur conținutistice. În alte cazuri, la o primă impresie, mai numeroase, accentul se pune asupra subiectului (talent, gust, intuiție, cultură). Revelatoare pentru concepția criticului cu privire la caracterul axiologic al ideilor sociale din operă, ar putea fi o propoziție din studiul despre tendenționism, care așază criteriile valorii în plan estetic, condiționând prin aceasta semnificația socială a operei; el afirmă că „poetii mari, în toate timpurile și la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale și, cu cât au fost mai mari, cu atât mai deplin au exprimat ei tendințele epocii și ale poporului”. Surprinzător însă, Gherea se exprimă explicit cu privire la locul valorii în critica sociologică.

Articolul *D. Panu asupra criticei și literaturii* propune următoarea distincție tipologică: critica judecătorească — (fără sensul peiorativ din *Asupra criticii*) și critica științifică (pe care o putem subînțelege drept critică sociologică). Între ele există mai întâi un raport istoric, de consecuție, critica modernă fiind o dezvoltare din critica judecătorească, o formă calitativ superioară. În al doilea rînd, între ele există un raport în sincronie, care validează necesitatea amîndurora, prin scopuri distincte, înlocuindu-se, astfel, relația de opoziție cu una de complementaritate. „Scopul criticii — *opinie, control, al criticii judecătorești* — e pronunțarea, în numele anumitor legi*, a unor hotărîri valabile, dacă s-ar putea și irevocabile asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare”. Acest tip e asimilat de fapt criticii jurnalistice, cronica și recenzia fiind modalitățile lui de exprimare.

Critica modernă își propune să studieze „o operă literară sau un curent literar în raport cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică care explică și caracterizează o operă literară”. În această cercetare“ nu mai poate

* În paginile anterioare există suficiente indicii pentru înțelegerea corectă a sensului pe care Gherea îl acordă cuvintelor *lege* și *știință*; încît nu mai socotim necesară o nouă explicație.

fi vorba de judecări"; autorul se obligă la o obiectivitate prin care „critica intră în domeniul științei”.

Critica sociologică renunță astfel, programatic și necesar, la valorizare. Excluzînd valorificarea, critica rămîne totuși, situată într-un cîmp axiologic. Valoarea nu se demonstrează, deoarece ea îi e recunoscută operei cercetate, ca o condiție. „Această critică modernă conține și ea în mod implicit aprecieri și judecări...; critica modernă nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalități artistice: încercările literare, chiar de talent, rămîn în sarcina recenzenților.”

Un studiu elocvent pentru critica sociologică practică de Gherea este cel asupra poeziei lui Coșbuc*. Intitulat *Poetul țărănimii*, el dezvăluie, de la debut, perspectiva analizei literare. Conform acesteia, opera se înțelege și se explică, prin trăsăturile particulare ale genezei sale. Cercetarea începe prin descrierea acestui teritoriu extrinsec, urmărind reprezentarea și metamorfozarea lui în textul poetic, atît în planul conținutului, cît și al formei.

Esențială pentru geneza poeziei coșbuciene este realitatea economico-socială în care poetul s-a format și căreia îi aparține, el sintetizînd în creația lui, într-un mod mai coerent și mai expresiv, modul de a fi și de a gândi al societății și epocii determinante. (Artiștii... ca modele — subliniază teoretic Gherea în *Asupra criticii*, într-o propoziție ce anticipează o idee a lui Goldmann — sînt cele mai de multe ori mai interesanți..., pentru că în sufletul lor se

* Studiul lui Coșbuc are, în întregul lui, o structură eclectică, urmare a unor investigații critice care vizează scopuri multiple, în consens cu concepția gheristă asupra criticii totale. Accentul sociologic rămîne însă pertinent, chiar dacă el nu înseamnă singura perspectivă a actului critic. Utilizînd studiul ca exemplificare a unei metodologii de critică sociologică, „rezumatul” nostru va fi, în mod firesc, parțial, extrapolînd părțile interesante din acest punct de vedere. Analiza gheristă asupra poeziei coșbuciene poate fi socotită o sugestivă aplicare metodologică, oferind o imagine clară a demersurilor critice necesare pentru a fructifica, practic, tezele teoretice; deși realizarea critică, în sine, rămîne deseori deficitară, fie din lipsa sensibilității literare, fie din cauza greșelilor de cercetare sociologică (înțelegerea țărănimii ca o clasă omogenă etc.).

oglindește mai bine epoca în toată complexitatea ei, decît în sufletul unui simplu muritor.“).

Originalitatea artistică a poeziei coșbuciene rezidă în apartenența poetului la clasa țărănească. Individualitatea ei, disociată de cutumele literaturii române care îi era contemporană*, reflectă starea socială a acestei clase, neintrată în circuitul dezvoltării burgheze. „Și acest fapt că Coșbuc e poet țăran, explică și caracterele mai intime ale creației lui. Aceasta se învederează mai ales prin comparație între creațiunea lui Coșbuc și creațiunea poezilor noștri de azi, eminesciani... Caracterul liricii eminesciane e neliniște, nehotărîre, tristeță, melancolie, descurajare și aceea ce am numit subiectivism artistic, relativism, reflexivism, deci vagul în artă, simbolizarea... Dimpotrivă caracterele creațiunii lui Coșbuc... sînt: liniște, siguranță, energie, hotărîre, obiectivism artistic, preciziune, așadar caractere nu numai deosebite, ci absolut contrarii eminescianilor. Aceste deosebiri de caractere în creațiunile poetice se explică prin deosebirea mediilor sociale în cari s-au produs aceste creațiuni: mediul orășenesc cu civilizația lui modernă de o parte și mediul țăranesc cu satul lui necivilizat, în altă parte“.

Cercetarea sociologică oferă argumente chiar pentru o particularizare în interiorul țăranimii înseși, operînd o reducere la un „grup social“ mai restrîns, determinat de

* În ultimele decenii ale secolului trecut poezia românească se afla la o adevărată răscruce de drumuri: se încheiase o epocă de aur, iar semnele altei direcții literare fecunde erau neînțelese (vezi cazul Macedonski) într-o poezie de epigonism și respiro creator. Poezia, aflată în posteritatea covîrșitoare a lui Eminescu producea în serie poeți suferinzi de *răul veacului*, lipsiți de originalitate și personalitate artistică. Gherea cercetase această literatură, tot din punct de vedere sociologic, în cunoscutul eseu *Decepționismul în literatura română*. Aici, după un preambul teoretic și polemic (unde găsim interesante observații asupra gîndirii tainiste făcute de pe pozițiile materialismului istoric), criticul își formulează concluziile cu argumente sociologice clare: „Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul și asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheșeft; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost... Pricinile decepționismului nostru, a decepționismului poezilor noștri, obîrșia lui sînt anomaliiile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze“.

o dezvoltare istorică și economică proprie: țărănimea ardeleană din regiunea Năsăudului. „Viața țaranului năsăudean, muntean“ se desfășoară într-un cadru economico-social cu totul specific. „Colosala împărțire a muncii încă n-a transformat cu totul gospodăria lui. El e agricultor sau păstor, femeile torc și țes și în felul acesta el singur cu familia sa produce cele necesare vieții... țaranul năsăudean, ... ducea o gospodărie naturală, nu bănească. El producea valori de întrebuințare, nu valori de schimb“. Această structură socială, în care omul e stăpînul condițiilor economice, facilitează încă o existență socială nesustrasă din tiparul tradițional, hotărît de veacuri, caracterizată de o libertate și o siguranță existențială pe care dezvoltarea burgheză le anulase. Manifestările spirituale păstrează și dezvoltă forma acestei matrici, reflectînd caractere proprii și o concepție despre natură și despre viață, puternic individualizată. Efectul cel mai marcant, subliniat de Gherea, este prezența unui *obiectivism psihic*, contrar subiectivismului manifest al claselor din mediul civilizat. „Țărănimea n-are nici vreme, nici putință de introspecțiune psihică, întreaga ei viață și activitate se îndreaptă spre lupta cu natura înconjurătoare, obiectivă... Întreaga viață țărănească se obiectivează, dacă s-ar putea zice astfel. Se-nțelege că astfel de condiții de trai vor tinde să provoace o stare sufletească pe care am putea s-o numim obiectivism sufletesc“.

Opera coșbuciană traduce această stare sufletească fundamentală a țărănimii, prin implicarea elementului narativ și epic în substanța lirică a expresiei poetice. Caracterul dominant al lirismului coșbucian e *obiectivismul* lui. Formele expresivității poetice sînt, în același timp, consecințe și elemente formative ale acestui lirism obiectiv. Demonstrația lui Gherea reliefează o structură imaginară caracterizată de o viziune concretă asupra lumii, susținută de predominarea imaginilor reale (auditive și vizuale) și de o aproape totală lipsă a simbolului.

Analizînd comparativ, din această perspectivă, *Crăiasa zînelor* și *Luceafărul* lui Eminescu, Gherea discerne între imaginea naturală, mai colorată a primului poem și ima-

ginea spiritualizată, simbolică a celui de-al doilea; între „frumusețea plastică” pe de o parte și „sublimitatea romantică” pe de alta.

Diferența de construcție, de ritm, de atmosferă între *Noapte de vară* și *Sara pe deal* are aceleași cauze. La romanticul Eminescu, satul este un cadru, un fundal, un rezonator al stărilor reflexive; la Coșbuc „zugrăvirea” obiectivă a satului este scopul însuși al poemului.

Originea țărănească a poeziei coșbuciene explică și alte trăsături ale acesteia: cum ar fi specificitatea fantasticului din basmele prelucrate și din unele poeme ca *Nunta Zamfirei*, *Mărtea lui Fulger* etc. Satul fiind la țaran singura reprezentare a lumii, fantezia lui lucrează numai cu elementele pe care acesta i le oferă. Plăsmuirile fantastice apar astfel numai ca o translare, într-un alt plan, a vieții țărănești, reale. Ele se realizează nu prin procedura simbolului, ci printr-o hiperbolizare a realului.

Gherea explică, prin mediul social, chiar unele structuri formale. Procedeele multiple ale versificației coșbuciene (ritmuri și strofe diverse care au argumentat o adevărată „vocație tehnică” a poetului), ar fi fost impuse de utilizarea limbii populare, țărănești. Rafinamentul expresiv inferior limbii culte, „lipsa de bogăție” a acesteia a fost compensată printr-o „măiastră mînuire”.

Analiza studiului despre Coșbuc, întreprinsă tot din unghi metodologic, a putut completa imaginea asupra teoriei critice gheriste. Ea justifică, credem, aprecierea anterioară asupra locului ce îi revine lui Gherea în istoria criticii sociologice postmarxiste.

9.0. Clarificarea teoretică, principială a criticii sociologice, dar îndeosebi cercetările ei aplicative, au urmat o evoluție aproape paralelă cu aceea a sociologiei. Consolidarea acestei discipline ca știință a influențat astfel, în mod firesc, cercetările asupra fenomenului literar. Opera literară, ca fenomen istoric, ca fapt social a devenit obiectul unei ramuri specializate a sociologiei. Critica sociologică beneficiază și ea de cercetările științifice asupra societății, depășind caracterul empiric al explicației sociologice a operei literare, printr-un plus remarcant de rigurozitate științifică. Iar interesul, tot mai pregnant în ultima vreme,

arătat de criticii literari analizelor sociologice ale operelor literare, se justifică și el — în mare parte — prin dezvoltarea spectaculoasă a sociologiei.

9.1. Dacă Auguste Comte este creatorul termenului de „sociologie” și totodată unul dintre întemeietorii sociologiei ca disciplină socială aparte, adevărata dezvoltare a sociologiei ca știință a societăților omenești aparține secolului al XX-lea.

Indiferent de multitudinea definițiilor formulate ori posibile, indiferent de numeroasele curente, direcții, școli și sisteme sociologice existente, putem afirma că sociologia își întemeiază cercetările pe necesitatea unei *antropologii sociale*, care să studieze omul nu doar ca ființă organică ori psihică, ci și ca ființă socială. Obiectul ei este realitatea socială ca mediu existențial al omului; investigațiile sale urmăresc dinamica acestei realități, fenomenele care îi sînt caracteristice și faptele din care ea este formată. Sociologia e o știință fundată pe dialectică, socotind realitatea socială o structură într-un continuu proces, explicabil în colaborare cu istoria. Acestea sînt principii de prim ordin enunțate și de materialismul istoric, filozofie despre societate pe care s-a întemeiat sociologia marxistă, materialist-dialectică*.

* Problema definirii sociologiei marxiste, materialist-dialectice a constituit în ultimii ani o preocupare evidentă a sociologilor, îndeosebi a celor din țările socialiste (vezi *Social Research*, New-York nr. 3/1967 și *Sociologia contemporană*. Al VI-lea Congres mondial de sociologie-Evian, București, 1966). Dezbaterile au urmărit, în mod special, elucidarea raportului dintre materialismul istoric și sociologie. Pot fi sintetizate trei puncte de vedere distincte: a) Identificarea materialismului istoric cu sociologia marxistă. Unii dintre adepții acestei poziții pornesc de la o disociere a materialismului istoric de filozofie, interpretîndu-l ca o teorie sociologică cu caracter de știință particulară, alții încorporează materialismul istoric în filozofie, dar concepîndu-l ca teorie sociologică, tind să anuleze filozofiei caracterul ei speculativ. b) Distincția dintre materialismul istoric și sociologie. Distincția e posibilă prin înțelegerea materialismului istoric ca teorie sociologică și reducerea sociologiei numai la metodă. c) Raportul dintre materialismul istoric și sociologie este un caz particular al raportului dintre filozofie și știință particulară. Se consideră sociologia marxistă „ca o știință socială relativ independentă și distinctă de materialismul istoric, atît din punct de vedere teore-

În afara marxismului, sugestiile cele mai fecunde, în studiul literaturii, au venit din partea sociologismului*, curent științific interesat nu numai de studiul fenomenelor sociale, ci și de explicarea altor fenomene cu ajutorul factorilor sociali. Prin Izoulet, dar îndeosebi prin contribuția lui Emil Durkheim și a școlii sale, sociologismul a susținut o consecventă tendință expansivă a cercetărilor sociologice în spațiul altor discipline. A rezultat de aici o sociologizare a economiei politice, a psihologiei, a eticii, a esteticii etc... În spațiul de influență al sociologismului trebuie cuprinse, spre exemplu, lucrările lui Jean Marie Guyau**. Filozoful francez își întemeiază estetica sociologică în opoziție cu teoria „artei pentru artă” și a „artei ca joc”; dar spre deosebire de Plehanov, cu care are în acest sens, idei apropiate, el se situează pe poziții biologizante. Vitalismul și voluntarișmul său se corelează cu un pozitivism de tip naturalist.

În posteritatea sociologismului e așezată de foarte mulți cercetători sociologia cunoașterii (*Wissenssoziologie*), ramură a sociologiei, cu lucrări remarcabile în domenii foarte diverse***. Pornind de la o problemă de esență filozofică,

tic, cât și metodologic“. Acest ultim punct de vedere, se pare acceptat de majoritatea cercetătorilor, explică și justifică diversitatea de opinii și metode ale sociologilor marxiști.

* Pentru o perspectivă mai largă asupra dezvoltării sociologiei și pentru aprofundarea ideilor pe care trecerea noastră în revistă (impusă de economia lucrării) abia le sugerează, pot fi consultate cu folos: *Traité de sociologie*, publié sous la direction de Georges Gurvitch, 2 vol., Paris, 1963; G. Gurvitch, *La vocation actuelle de la sociologie*, Paris, 1963; Raymond Aron, *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris, 1967; Traian Herseanu, *Prolegomene la teoria sociologică*, București, 1969; H. Culea, *Sociologia cunoașterii*, București, 1970.

** *Problèmes de l'Esthétique contemporaine* (1884) și mai ales foarte cunoscuta *L'Art au point de vue sociologique* (postum), 1889. Ultima lucrare este citată de C. Dobrogeanu-Gherea, care o apreciază ca o „operă admirabilă”. Influența lui Guyau, pe diferite planuri, poate fi atestată de multe dintre articolele lui Ibrăileanu.

*** Lucrările românești de sociologia cunoașterii, apărute îndeosebi între cele două războaie mondiale, arată preocupările constante ale filozofilor și sociologilor români pentru acest domeniu de cercetare; lectura lor este și astăzi interesantă și utilă (cf. Ștefan Zeletin, *Forme de gândire și forme de societate* (postum), în „Revista de filozofie”, nr. 3/1935; P.P. Negu-

aceea a raportului dintre conștiință și existență, sociologia cunoașterii s-a disociat de filozofie (atît de filozofia socială, cît și de filozofia culturii), printr-o metodologie concretă, prin analize la niveluri particularizate, evaluînd raportul amintit dintr-o perspectivă euristică. Cercetările ei sînt fundamentale în stabilirea unor reguli și principii, caracterizante, pentru relațiile dialectice multiple dintre societăți („baza existențială”) și forme, moduri ori genuri de cunoaștere. Indiferent de poziția filozofică a diverșilor sociologi ai cunoașterii, aceștia au argumentat, printr-o cercetare concretă, importanța relaționării oricărei cunoașteri cu dezvoltarea societății.

Nu numai concret, dar și principial, sociologismul s-a dovedit a fi un curent științific fecund, prin contribuția adusă la studiul fenomenelor sociale, prin metodologia pozitivistă pe care a dezvoltat-o, prin autoritatea impusă cercetărilor sociologice în diverse discipline. În același spațiu în care s-au fructificat realizările lui, se află însăși erorile sociologismului. El păcătuiește printr-o încercare „de a desființa existența umană în favoarea coexistenței umane”, printr-o subevaluare a individului în favoarea societății. (În acest sens o observație a lui Marx, rămîne și azi actuală și utilă metodologic: „Istoria socială a oamenilor nu este altceva decît istoria dezvoltării lor individuale, fie că ei sînt sau nu conștienți de acest lucru”). Meritele sociologismului ni se par totuși deasupra acestor neajun-

le s c u, *Geneza formelor culturii*, București, 1934; P e t r e A n d r e i, *Sociologie și epistemologie*, în *Sociologia generală*, Craiova, 1936 și *Filozofia valorii* (postum), București, 1945; Al. Claudian adept al unei teorii sociologist-integraliste, interesat de studiul determinării sociologice a filozofiei (cf. *Cercetări filozofice și sociologice*, Iași, 1935), prin sublinierea raporturilor dintre aceasta și mentalitățile colective, este și autorul unui studiu (rămas neterminat) de sociologia literaturii: *Mișcarea social-politică și proza literară în Franța veacului al XIX-lea*, din care s-a publicat un fragment („Viața Românească”, nr. 10/1970). Lucrările lui M i h a i R a l e a (*Contribuții la știința societății*, București, 1927; *Prelegeri de estetică*, București, 1972) etc. ... ne oferă argumente pentru relația ce poate fi stabilită între formația sociologică și contribuțiile sale estetice.

suri, prin atitudinea teoretică și prin potențialitatea catalitică a acesteia.

Sociologismul a propus cercetărilor sociologice un spațiu de investigație imens. După cel de-al doilea război mondial sociologia cunoaște o dezvoltare explozivă. În cadrul disciplinelor al căror obiect îl constituie omul, sociologia a devenit un fel de „știință-pilot”. Noua etapă de dezvoltare se impune nu numai printr-o creștere cantitativă a cercetărilor, prin diversificarea deconcertantă a orientărilor ideologice, ci mai ales printr-o tendință expansionistă în teritoriul altor discipline, printr-o vertiginoasă creștere a exportului de metode și printr-un proces, încă neîncheiat, de ramificare și specializare.

9.2. Sociologia literaturii este produsul acestei noi etape a evoluției sociologiei după război, deși o anume tradiție i se poate reconstitui*. Cercetările de sociologia literaturii au căpătat în ultimele trei decenii o dezvoltare marcată în cele mai diverse planuri (au fost organizate colocvii specializate, problemele ei specifice au intrat în discuția congreselor de sociologie și literatură, au căpătat un ascendent relevabil în Universități). În privința statutului științific al acestei noi discipline, păreri rămân totuși împărțite.

În *Tratatul de sociologie* din 1960, Albert Memi consideră că sociologia literaturii este o disciplină încă „practic de constituit”. La deschiderea primului Congres internațional de sociologia literaturii, în 1964, Arthur Doucy, directorul institutului organizator, exprima o opinie asemănătoare, deși tonul este mai puțin sceptic: „...mi se pare că o disci-

* Cf. *Traité de sociologie*, capitolul despre sociologia literaturii; Jacques Leenhardt, *La sociologie de la littérature, quelques étapes de son histoire*, în „Revue internationale des sciences sociales” nr. 4/1967; Paul Cornu, *Tendințe actuale în sociologia literaturii. Pe marginea unui articol de sinteză*, în „Viitorul social”, nr. 1/1972; *Littérature et Société, Problemes de méthodologie en sociologie de la littérature — Colloque organisé conjointement par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'École Pratique des Hautes Études (6 section) de Paris du 21 au 23 mai 1964*, Bruxelles, 1967; O. S. Crohmălniceanu, *Un colocviu internațional de sociologia literaturii* (Royaumont, 1968), în „Viața Românească”, nr. 7/1968.

plină nouă, sociologia literaturii, este pe cale să se nască și odată constituită ea va fi un aport considerabil atât în istoria și critica literară, cât și în gândirea sociologică generală. Însă, după cum se știe, constituirea oricărei noi discipline științifice este un proces dificil care se lovește deoptrivă de dificultăți interne și de rezistențe venite din exterior“. În schimb, într-un articol publicat în 1972, Paul Cornea, acuzând „excesiva severitate“ a lui Albert Memi, consideră situația actuală a sociologiei literaturii într-o perspectivă net optimistă: „Sociologia literară e acum o disciplină recunoscută, care se află în plină expansiune. Și cu toate că deosebiri în privința felului de a-i înțelege obiectul, conceptele fundamentale, metoda sînt enorme, nimănui nu i-ar trece prin minte să-i conteste dreptul la existență sau validitatea rezultatelor dobîndite“. Observație perfect adevărată argumentată într-un comentariu informat, pe marginea unui articol de sinteză*. Socotim

* E vorba de studiul lui St é p h a n e S a r k a n y, *Essai sur la sociologie de la littérature*, apărut în „Revue de littérature comparée“, nr. 1/1971. Sarkany distinge, în sociologia contemporană a literaturii, patru direcții principale. Criteriul clasificării: înțelesul divers atribuit noțiunii de „literatură“. a) Pentru primul curent literatura se definește în afara axiologiei estetice. Dominant în Statele Unite, prin cercetările lui Leo Loewenthal și ale discipolilor săi, el se interesează de „literatura de masă“ (excluzînd literatura „nobilă“, capodoperele) căreia îi atribuie „valoarea de termometru al spiritului public, revelînd aspirațiile și viziunea despre lume a colectivității“. b) O a doua tendință, din care sînt citați ca reprezentanți esești, ca italianul Eduardo Sanguinetti și germanul Hans — Magnus Enzensberger, ori sociologi, ca americanul H.D. Duncan și francezul P. Bourdieu, propune ca scop al sociologiei literare dezvăluirea determinării sociale a literaturii. Cercetătorii amintiți, înțeleg prin literatură „un epifenomen al sistemului economic-politic“. c) Pentru Robert Escarpit (cf. *Sociologie de la littérature*, 1968) ori pentru englezul Hoggart, preocupările sociologiei literaturii se concentrează asupra studiului „sistematic și experimental al lecturii“ urmărind „reacția publicului“, procesul de „difuzare“ al literaturii. Opera literară e înțeleasă ca un obiect de schimb, desolidarizat de valoare. d) Ultima tendință a sociologiei contemporane a literaturii are o înfățișare eclectică. Sînt citați Goldmann, Th. W. Adorno, W. Benjamin, Jean Duvignaud, Erich Köhler etc. Fiecare dintre aceștia se ocupă de sociologia literaturii „din punctul de vedere al creației“. S-ar mai putea adăuga și alte tendințe de dezvoltare a sociologiei lite-

însă că avem suficiente motive ca să acceptăm astăzi, în același timp, și propoziția lui Arthur Doucy, și poate, cu puțină nuanțare, chiar pe aceea lui Albert Memi. Poziția noastră depinde de selecția criteriilor necesare pentru o definiție acceptabilă a sociologiei literaturii.

Noi credem că definirea obiectului de studiu și a conceptelor fundamentale sînt condițiile *sine qua non* în susținerea unei discipline științifice. De aceea, fără să contrazicem evaluarea cercetărilor de sociologie literară formulată de Paul Cornea, putem afirma că începînd deja să construiască, sociologia literaturii nu a depășit încă faza de organizare a șantierului. Dacă cităm eseul lui Ernest Fischer despre „arta pentru artă”, analizele lui Goldmann asupra tragediilor raciniene, ori studiul lui David T. Pottinger asupra mediului familial al scriitorilor francezi și al lui J. Hassenforder asupra difuzării unui succes de librărie, — nu putem vorbi de tendințe diferite ale unuia și aceluiași tip de cercetare, ci de cercetări autonome, care au fiecare obiectul lor și metodele specifice de investigație. Fischer abordează, din perspectiva unei filozofii despre societate, o problemă de estetică generală; Goldmann face o judecată explicativă, cu argumente sociologice, asupra unor opere literare; Pottinger și Hassenforder investighează dinamica socială într-un fragment determinat al societății. Prezența, în fiecare dintre cercetările amintite a unui element constant, cu indice sociologic, e insuficientă pentru a susține unitatea fundamentală de principii și finalități. Îndeosebi azi, cînd studiile interdisciplinare s-au impus cu atîta pregnanță în cele mai diverse domenii... Sociologia literaturii este o disciplină care rămîne „practic de constituit”, deși „nimănui nu i-ar mai trece prin minte să-i conteste dreptul la existență”.

Ea se află încă într-un „proces dificil” de autonomizare, vizînd o delimitare necesară cît mai tranșantă, de disci-

rare (Paul Cornea amintește „cercetările de sociologia istorică a cărții”), s-ar putea încă cita numeroase nume, la fel de importante ca și acelea înregistrate de sociologul maghiar: A. Adam, P. Benichou, Georg Lukács, C. Pichois etc. Sinteza lui Sarkany, fără să vizeze o reprezentare exhaustivă, completă, poate fi o instructivă referință.

plinele din care derivă: „știința literaturii” și sociologia. Nu atât în ceea ce privește metodele (pe care le poate utiliza în comun) ori orientarea ideologică (ce poate fi infinit diversă), cât prin izolarea precisă — la nivel teoretic — a obiectului său și prin definirea clară a conceptelor fundamentale.¹

9.2.1. Statutul disciplinar al sociologiei literaturii poate fi înțeles și descris prin consecințele ce decurg din raportul atât de des discutat și felurit interpretat dintre sociologia generală și sociologia specială. „Prima — subliniază sociologul român Petre Andrei, a cărui propoziție o cităm ca una dintre multiplele concluzii existente într-o dezbatere în plină desfășurare — va trebui să fie într-adevăr teoria societății omenești, arătând ce este ea, care este natura societății, ce însemnează structura socială, care sînt elementele și condițiile necesare pentru existența unei societăți, precum și în ce constă procesul de transformare socială”. Sociologiile speciale, aflate în ultima vreme într-un constant proces proliferant, „au menirea de a studia diferite tipuri de instituțiuni în evoluția lor”. Impusă îndeosebi de o accentuare a cercetării empirice, sociologia specială își caută obiectul printr-o concretizare, printr-o particularizare a unghiului de vedere, îngustînd spațial teritoriul investigațiilor sale în favoarea unor demersuri specializate.

Sociologia specială își axează studiul în anumite domenii ale vieții sociale, interesîndu-se de anumite tipuri de colectivități, de anume forme ale relațiilor sociale cu consecințe specifice în dinamica societății. Dezvoltată în mod preponderent din cercetări empirice, ea poate avea din punctul de vedere al sociologiei generale un caracter sociografic; socotindu-i însă cercetările în ansamblu, această perspectivă e limitativă, căci orice sociologie specială operează cu generalizări și depășește descripția în interpretare. Sociologiile speciale se definesc ca ramuri cu caracter subdisciplinar (sociologia tineretului, sociologia urbană etc.) ori interdisciplinar, ivite din interferența sociologiei cu diferite științe sociale tradiționale (sociologia dreptului, sociologia religiei, sociologia pedagogică).

Sociologia literaturii, ca sociologie specializată, se află alături de sociologia economiei politice ori sociologia dreptului, mai curînd decît de critica și estetica literară ori de filozofia socială. Dar definirea ei e imposibilă în afara delimitării de aceste domenii interferente. Iar existența unor principii sociologice în estetică și a unor criterii sociologice în critică a dus, în foarte multe cazuri, la o stabilire discutabilă a granițelor despărțitoare.

Nu ne putem însă propune, în spațiul acestui studiu, o abordare exhaustivă a ariei problematice a sociologiei literaturii. Dar evoluția criticii sociologice, în raporturi intime cu metodele și cu dezvoltarea sociologiei, presupune cu necesitate o delimitare cel puțin din acest punct de vedere; relativizarea disjuncției dintre sociologia literaturii și critica sociologică impietează asupra cercetării din amîndouă domeniile; căci fiecare dintre ele au un obiect și o finalitate specifice cu consecințe evidente în investigația operatorie.

9.2.2. Din punctul de vedere al obiectului, posibilitățile de disociere între sociologia literaturii și critica literară nu pot fi găsite decît printr-o clarificare terminologică. Mulți dintre cercetătorii contemporani ai literaturii au ales această cale, dar rezultatul a fost, în general, contrar scopului propus; s-a ajuns la o atomizare a termenilor, preciși și ingenioși cînd sînt luați în parte, ambigui însă în ansamblul discursului metaliterar, presupunînd de fiecare dată explicații și definiții. Vizîndu-se un plus de rigoare, s-a operat și o „scientizare” terminologică, incapabilă însă să înlăture ambiguitatea tradițională a metalimbajului literar.

R. Escarpit așază remanierea terminologică drept premisă principală pentru o definiție a sociologiei literaturii. Termenul incriminat este cel de *operă*, pe care sociologul francez îl socotește vinovat de „blocarea” gîndirii literare într-un timp îndelungat. „De aceea — afirmă el — am schimbat, în terminologia mea, noțiunea de *operă* cu noțiunea de *fapt literar*. Faptul literar este schimbul (*l'échange*), comunicarea, este mișcarea de la autor la public”. Renunțînd la noțiunea de *operă* și creator, în interiorul sociologiei literaturii, Escarpit operează, în fond, o reducere a

domeniului de cercetare. *Faptul literar* astfel definit ni se pare insuficient marcat.

O distincție asemănătoare, însă de pe poziția criticului literar, face Lucien Goldmann atunci când vorbește de „existența evidentă a două sociologii ale literaturii”. Prima dintre ele corespunde, de fapt, sociologiei literaturii în consens cu definiția lui Escarpit, ea fiind o sociologie „a comunicării, a difuzării, a receptării, a influenței instituțiilor culturale asupra lectorului, avînd ca metodă chestionarele și statistica”. Cealaltă ar corespunde criticii sociologice, ea fiind interesată de „sociologia creației, a faptului estetic”. Întîlnim și aici o substituie de termen, a celui tradițional de operă, fără să ni se ofere însă și o definiție, totul reducîndu-se la o schimbare de nume.

Păstrînd noțiunea de *operă*, criticul francez Roland Barthes presupune totuși un dublu sens al literaturii, din care decurge o disociere de obiect în studiul literaturii. „La Littérature — afirmă Barthes — se présente à nous comme *institution* et comme *œuvre*. Comme institution, elle rassemble tous les usages et toutes les pratiques qui règlent le circuit de la chose écrite dans une société donnée: statut social et idéologique de l'écrivain, modes de diffusion, condition de consommation, réactions de la critique. Comme œuvre, elle est essentiellement constituée par un message verbal, écrit d'un certain type”. Opera ca mesaj literar deține prin structură un sens multiplu, care dă loc la două discursuri diferite. „On peut proposer d'appeler *science de la littérature* (ou de l'écriture) ce discours général dont l'objet est, non pas tel sens, mais la pluralité même des sens de l'œuvre, et *critique littéraire*, cet autre discours qui assume ouvertement, à ses risques, l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre”.

Literatura ca instituție devine obiectul istoriei literare, definită însă „la chiar antipodul istoriilor literare pe care le cunoaștem”. Ea va fi un fel de „ontologie istorică”, pusă să răspundă dintr-o perspectivă diacronică la întrebarea fundamentală: ce este literatura? Sarcinile acestei discipline sînt selectate de Barthes din programul unor cunoscuți sociologi: Lucien Febvre, Claude Pichois, A. Adam, R. Iasinski, I. Arcibal etc., subînțelegînd-o sinonimă

cu sociologia literaturii. Prima ei cerință va fi un studiu al mediului: nu însă „ca o confruntare de biografii minore“ ci ca „loc al uzanțelor sale de gândire, al tabu-urilor implicite, al valorilor „naturale“ al intereselor materiale ale unui grup de oameni asociați în mod real prin funcții identice sau complementare, pe scurt, ca o parcelă de clasă socială“. Istoria literară va investiga structura și formația intelectuală a publicului, condiția omului de litere, faptele mentalității colective etc. Astfel concepută, istoria literaturii se situează, ca finalitate, la nivelul funcțiilor literare (producție, consum, comunicație). „Altfel spus, va sublinia Barthes, istoria literară nu este posibilă decât dacă se face sociologică, dacă se preocupă de activități și de instituții, nu de indivizi“.

Dacă vom unifica terminologic opiniile amintite anterior, putem obține o disociere clară a obiectelor de studiu în diversele discipline care se ocupă de literatură. În general, cercetarea literaturii (critica literară, sociologia literaturii, axiologia literară, teoria literaturii etc.) are ca obiect —utilizând termenul lui Escarpit — faptul literar. El poate primi accepții diferite, care, particularizându-l, îl așază în sfera unor preocupări specializate, definind discipline distincte, relativ autonome.

A. Sociologia literaturii are ca obiect faptul literar, înțeles ca fapt sociologic. Acțiuni care implică (educația tineretului prin lectură) sau sînt implicate în literatură (prezența scriitorului în activitatea socială), factori ori grupuri sociale care influențează literatura (mentalitatea colectivă, formația scriitorului, școala etc), instituții literare ori în relații reciproce cu ele (presa, teatrul etc.), fenomene, forme, moduri de difuzare a literaturii — toate acestea sînt fapte sociologice, fiind fapte sociale (Cf. Armand Cuvillier, *Manuel de sociologie*, tome I, Paris, 1962, cap. IV.)

Opera literară poate fi și ea obiect al sociologiei literaturii; în această accepție de fapt sociologic, ea trebuie să fie considerată un produs și un obiect de consum al omului, în ipostaza lui de individ cuprins într-un grup social dat.

Ca fapt sociologic, opera literară nu e presupusă — cu necesitate — a fi rodul unei creații individuale, ci doar —

după o expresie a lui Tudor Vianu — un „bun produs“. Modul de existență al acesteia, vorbind în termenii esteticii lukácsiene, e înțeles ca un simplu *pentru noi*, substituit unui *pentru noi estetic*, prin renunțarea în a percepție la modul evocativ; opera literară nu mai este „un pentru noi care apare în forma — doar în forma — unui în sine“, ci „un în sine în sensul strict al conceptului său“. În consecință, ca obiect de consum, opera exclude posibilitatea unui act individual și specific de receptare. „Faptul sociologic — remarcă Alphonse Silbermann, în contextul argumentației noastre — nu există decât din momentul când există o acțiune socială, o relație între două persoane, între un individ și un grup, între grupuri sau societăți. O partitură muzicală închisă într-un sertar nu există sociologic. Singur evenimentul muzical al execuției și audiției operei este sociologic. Tot așa stau lucrurile în literatură... Evenimentul literar, în sens sociologic, este un lucru care trebuie să fie atins, observabil, experimentat“. Ca fapt sociologic opera intră în consum ca un *bun* care poate fi subordonat unui număr divers de valori (valoarea estetică, după cum vom vedea, rămâne coordonatoare în acest proces).

B. Faptul literar, ca obiect al criticii literare, este întotdeauna *în chip necesar și suficient*, opera literară. Geneza ei este un act de invenție individuală; existînd ca structură autonomă, se regăsește la originea ei „postularea idealistă a unui scop“, de care e responsabil creatorul. În mod excepțional, opera literară înfăptuiește o cunoaștere a lumii în chiar actul creației. Trăsăturile esențiale, concentrate în „originalitatea imutabilă“ și „ilimitarea simbolică“ (T. Vianu), dezvăluie un raport specific între forma materială și sensul operei, raport prin care opera literară capătă un statut singular în ansamblul valorilor umane.

Înțeleasă ca reflectare a realității, opera literară — din perspectiva esteticii lui Georg Lukács — își păstrează această singularitate, dedusă din relația de excepție dintre subiect și obiect în cadrul procesului de creație. Ea e definită, astfel, ca o plasmuire în care subiectivitatea și obiectivitatea se regăsesc într-o unitate organică. Specificul operei „ca ființînd pentru sine“ rezidă în faptul că „în timp ce toate celelalte plăsmuiri create de om cu scopul de a re-

flecta și de a stăpîni realitatea obiectivă trebuie să aibă tendința de a exclude subiectivitatea, pe cît este util și posibil, să o neutralizeze, să o suspende, esența individualității operei constă tocmai în faptul nu numai de a evoca simplu subiectivitatea, ci de a-i împrumuta o lărgime, o adîncime, o intensitate etc. pe care altfel nu și le-ar putea cuceri în viață". Oglindind „în sinele” obiectiv, creatorul înfăptuiește în mod conștient un miracol, inventînd o altă lume care pare a repeta fenomenalitatea originară. Ca exprimare plenară a subiectivității umane, opera literară reprezintă o nemijlocire secundă (dintre esență și fenomen), mai înaltă, care capătă valoarea unui „în sine” obiectiv, aparent înstrăinat de „în sinele” real, originar. Din acest statut al operei decurge un postulat fundamental al criticii literare: adevărul operei este opera însăși. „Spre deosebire de toate celelalte creații umane, opera de artă — subliniază Lukács — posedă nemijlocit în ea însăși dovada și justificarea autenticității sale, a veridicității sale, a puterii sale de a face din „în sine”, pe calea evocării, conștiință de sine a speciei omenestii”. Această individualitate — „exclusiv de sine stătătoare” — a operei de artă susține, în același timp, caracterul singular, unic, ireductibil al fiecărei plămuii în care se materializează actul de obiectivare estetică. Luată nemijlocit, opera literară este o „monadă fără ferestre”.

Individualitatea și unicitatea, deplina independență și absoluta negare a alterității, afirmă existența sa autonomă; urmare a acestui mod existențial regăsim în opera de artă o solidaritate „indisolubilă” și „nemijlocită” dintre perfecție și existență, realizată exclusiv printr-o particularitate concretă. Suspendînd „universalitatea și singularitatea în particularitate” opera literară, ca obiectivare estetică, face din ființarea pentru sine un „centru organizator, un vehicul al universalității”. Forma plămuii estetice este totdeauna umplută de o substanțială concretete; iar universalitatea formei nu se poate desprinde de particularitatea ei. Valoarea estetică există și se exprimă deci, în afara oricărei abstracte generalități.

Spre deosebire de orice alte valori — logice, religioase, morale, politice — valoarea estetică nu se împlinește

flecta și de a stăpîni realitatea obiectivă trebuie să aibă tendința de a exclude subiectivitatea, pe cît este util și posibil, să o neutralizeze, să o suspende, esența individualității operei constă tocmai în faptul nu numai de a evoca simplu subiectivitatea, ci de a-i împrumuta o lărgime, o adîncime, o intensitate etc. pe care altfel nu și le-ar putea cuceri în viață". Oglindind „în sinele” obiectiv, creatorul înfăptuiește în mod conștient un miracol, inventînd o altă lume care pare a repeta fenomenalitatea originară. Ca exprimare plenară a subiectivității umane, opera literară reprezintă o nemijlocire secundă (dintre esență și fenomen), mai înaltă, care capătă valoarea unui „în sine” obiectiv, aparent înstrăinat de „în sinele” real, originar. Din acest statut al operei decurge un postulat fundamental al criticii literare: adevărul operei este opera însăși. „Spre deosebire de toate celelalte creații umane, opera de artă — subliniază Lukács — posedă nemijlocit în ea însăși dovada și justificarea autenticității sale, a veridicității sale, a puterii sale de a face din „în sine”, pe calea evocării, conștiință de sine a speciei omenești”. Această individualitate — „exclusiv de sine stătătoare” — a operei de artă susține, în același timp, caracterul singular, unic, ireductibil al fiecărei plăsmuiți în care se materializează actul de obiectivare estetică. Luată nemijlocit, opera literară este o „monadă fără ferestre”.

Individualitatea și unicitatea, deplina independență și absoluta negare a alterității, afirmă existența sa autonomă; urmare a acestui mod existențial regăsim în opera de artă o solidaritate „indisolubilă” și „nemijlocită” dintre perfecție și existență, realizată exclusiv printr-o particularitate concretă. Suspendînd „universalitatea și singularitatea în particularitate” opera literară, ca obiectivare estetică, face din ființarea pentru sine un „centru organizator, un vehicul al universalității”. Forma plăsmuirii estetice este totdeauna umplută de o substanțială concretete; iar universalitatea formei nu se poate desprinde de particularitatea ei. Valoarea estetică există și se exprimă deci, în afara oricărei abstracte generalități.

Spre deosebire de orice alte valori — logice, religioase, morale, politice — valoarea estetică nu se împlinește

prin, ci chiar în particularitatea operei. Actul critic, care presupune un raport între operă și individ, are ca scop înțelegerea și explicarea operei; în fapt, actul critic justifică și explică valoarea ei estetică. Demersurile sale sînt fundamental orientate axiologic.

Faptul literar, ca obiect al criticii literare este un fapt estetic, investit cu o astfel de valoare.

9.2.3. Ca urmare a acestei delimitări a fiecărui obiect în parte, distincția dintre sociologia literaturii și critica literară, se cere în chip necesar lămurită și dintr-un unghi axiologic.

În capitolul despre metodologia teoriei literare din volumul *Construcție și lectură*, profesorul Silviu Iosifescu observă cu luciditate amestecul de domenii și necesitatea distincțiilor dintre estetica și critica literară pe de o parte, sociologia literaturii pe de altă parte... „În totalitatea de întrebări din care se încheagă actul critic complet — se afirmă —, nu pot lipsi cele referitoare la raportul dintre operă, autor, curent și societatea dintr-un moment istoric determinat... Metodele sociologice... sînt necesare, dar păstrează în context conștiința valorii. E principala deosebire dintre sociologia artei (a literaturii în particular — *n.n.*) ca ramură a sociologiei și unghiul sociologic în estetică“.

Pentru Silviu Iosifescu distincția dintre estetica ori critica literară și sociologia literaturii apare, în principal, ca una între discipline axiologice și discipline non-axiologice. Dacă pentru primele unghiul valoric nu poate lipsi niciodată, „explicit totdeauna“ în activitatea critică, implicit în teoria literaturii și în anumite moduri de a aborda istoria literară, în sociologia literaturii el rămîne inoperant. „Sociologia literaturii — se subliniază fără echivoc — e interesată de fenomene ale creației, structurii, difuzării literare în condiționarea lor socială, fără a implica ierarhii, valori și nonvalori. Se ocupă de un fenomen ca best-seller-ul, fie că e vorba de o operă majoră, fie de aventurile lui James Bond“.

O poziție asemănătoare, exprimată de data aceasta de un sociolog, este cea a lui Alphons Silbermann, profesor la Universitatea din Köln: „Pentru un sociolog empiric care

se ocupă de sociologia culturală, valoarea estetică a operei de artă, distincția dintre literatura nobilă și literatura vulgară, sînt fapte fără importanță. Sociologul operei de artă nu are niciodată dreptul, dacă lucrează empiric, să pronunțe mai întîi judecăți de valoare; aceasta este sarcina literatului și esteticianului“.

Acceptînd premisele unei disocieri axiologice între sociologia literaturii și critica literară, socotim fundamentarea ei pe conceptul de valoare, ca lipsită de pertinentță.

Dacă sociologia literaturii studiază literatura ca produs uman implicat în dinamica socială, ea își plasează investigațiile în planul realității sociale, care se bazează tocmai pe relațiile umane, pe legăturile dintre indivizii care formează societatea; ori în planul vieții umane orice ontologie este axiologic determinată. Realitatea socială cuprinde întreaga civilizație „ca sumă a valorilor produse de om“, ea nefiind altceva — după expresia sociologului W.M. Koslowski — decît „o lume de valori“. Într-un interesant eseu de axiologie marxistă, în care sînt dezvoltate „premisele general-axiologice“ pînă la „consecințele lor estetice particulare“, esteticianul Ion Ianoși remarcă aceeași fundamentare axiologică a realității sociale: „premisele decisive a frumuseții ca valoare este deci prezența unei lumi umanizate prin eforturile omului uman. Toate obiectele unui mediu creat sînt *cărțile* deschise ale acestei înnobilări — de unde și firescul apariției ulterioare a cărților propriu-zise. Orice roată, plug, ciocan, ceașcă, scaun, ceas etc. reprezintă cîte o *operă* semnificantă — de unde și firescul constituirii de mai apoi a operelor artistice efective“.

Ni se pare, deci, necesar să afirmăm prezența valorii în contextul studiilor de sociologie literară. În consecință unghiul axiologic, ca criteriu distinctiv între sociologia literaturii și critica literară, devine operatoriu numai în cazul în care corelează conceptul de valoare cu acela de valorificare.

Valoarea e rezultatul unei relații dialectice dintre subiect și obiect, fără ca ea să reprezinte unitatea acestor termeni. O dată apărute, valorile se comportă ca niște entități date, cu o anume autonomie într-un plan supra-real cu aparență de realitate obiectivă. Valorificarea, în

schimb, (tot o relație subiect — obiect) este — după o distincție a lui Petre Andrei — „un proces de recunoaștere“ în care valorile sînt presupuse ca existente. Ea se exprimă prin judecăți de valoare, propoziții ce actualizează actul de constatare al valorii, argumentîndu-l în baza unui anumit criteriu.

Se poate spune, în concluzie, că sociologia literaturii nu poate pune între paranteze valoarea, chiar dacă e interesată în același timp — dar nu în același mod! — și de valorile pozitive, și de valorile negative*. Critica literară ambiționează valorificarea, adică exprimarea unor judecăți de valoare, iar demersurile ei explicative nu operează decît asupra valorilor pozitive.

Tot la nivel axiologic, disocierea dintre sociologia literaturii și critica literară poate decurge din distincția între esența, structura și funcția valorii.

Critica literară se interesează de esența valorii, conținutul uman, social ori de clasă pe care îl exprimă, cît și de structura acesteia, de edificiul formal în care se realizează esența (forma operei nefiind niciodată altceva decît „forma unui conținut determinat“). Sociologia literaturii investighează, în mod exclusiv, funcția concretă pe care o are o valoare într-un moment istoric ori într-o anumită societate. Funcția valorii depinde, neîndoielnic, într-o măsură importantă de natura ei, de esența și structura sa; relația nu reflectă însă, întotdeauna un raport direct proporțional și nu e suficientă pentru explicația mobilității importanței valorilor pe abscisa socială ori pe ordonata istorică.

Sociologia literaturii va urmări deci funcțiile etice ori sociale, politice ori economice ale literaturii, bazîndu-și

* Nu e lipsit de importanță, pentru sociologul literaturii, faptul că pentru un anumit grup social *best-seller*-ul este o valoare pozitivă sau negativă. De asemenea pentru un studiu de sociologia literaturii, așa cum o înțelege francezul R. Escarpit, care găsește insuficientă explicația genetică, insistînd asupra interesului ce trebuie să i se acorde „utilizării“ operei de un public divers, unghiul valoric nu poate fi ocolit. Operele, mai precis valorile, își selectează publicul care devine răspunzător de această selecție. Altfel sociologia literaturii ar decade în simplă sociografie ori sociometrie.

studiul și pe valori pozitive și pe valori negative. Dacă exprimă o judecată de valoare negativă asupra unui text literar, critica se dezinteresează de el, socotindu-l inadecvat preocupărilor sale; sociologia literaturii îl regăsește însă, ca obiect de studiu, atîta timp cît acesta se difuzează, deci poate fi semnificativ în plan istoric și social.

În urma analizei esenței și structurii valorilor, critica literară propune o ierarhie axiologică; pe cînd sociologia literaturii o ierarhie funcțională.

Afirmția sociologului german Erwin Köhler, într-o dezbateră asupra statutului sociologiei literare, o putem cita în încheiere, ca argument în favoarea demonstrației noastre: „Eu cred că putem explica o societate plecînd de la literatură; una dintre funcțiile literaturii este aceea de a explica societatea epocii sale. Sînt [însă] istoric literar, înainte de a fi sociolog. Ceea ce mă interesează mai întîi e de a cunoaște și explica valoarea estetică a operelor... și recunosc că aceasta cere o cunoaștere prealabilă a societății”. Avem aici, în același timp, o opțiune pentru critica sociologică.

10.0. Opera literară se oferă criticului ca o lume suficientă sieși. Semnificativă în substanțiala ei materialitate, opera face să eșueze orice demers condus de abstracte generalizări; plăsmuire a unei subiectivități particulare, perfectă în „necesitatea ei fundată” ea face superfluu orice comentariu ce s-ar vrea un „joc secund” al creației. Critica literară, ca mod de manifestare umană, nu poate fi decît un act de adecvare la operă; nu într-o accepție tehnicistă, elementară, ci în sensul unui acord plenar și semnificativ, sub raport existențial.

Reflectare a lumii într-o plăsmuire care cuprinde o nemijlocire nouă, creată, a fenomenalității reale; opera literară înfăptuiește un act de cunoaștere; ea apare „ca un *miracol* realizat de om în mod conștient, pentru a dezvălui legături adînci și adevărate ale vieții”. În același timp, opera reprezintă, prin solidaritatea ființării ei pentru sine și a conștiinței de sine „în toată concrețiunea”, modul de exprimare cel mai înalt și cel mai bogat al subiectivității umane printr-o subiectivitate particulară. Conștiința de sine a acestei subiectivități, trecînd în centrul reflectării artistice, devine reprezentativă pentru conștiința de sine a

omului, „veșnicind” — cum spune tot Lukács — un moment al dezvoltării omenirii. În această ipostază a operei literare, literatura în întregul ei se prezintă ca o conștiință de sine a omului. Ceea ce restul operelor civilizației — ale tehnicii, ale științei etc. — realizează într-un plan semnificativ exterior propriilor lor valori și numai într-un ansamblu în care ele sînt parte, arta, literatura, dezvăluie singure, în însăși esența ființării pentru sine a operei și în chiar valoarea ei. Citînd cuvintele lui Plotin, filozoful grec — *hemesis de, tines de hemesis?* — celebrul fizician Erwin Schrödinger afirma într-o strălucită pledoarie umanistă: „Trebuie s-o spunem, deși asta pare limpede și evident: cunoașterea izolată... a unui grup de specialiști într-un cîmp îngust, n-are în ea însăși nici un fel de valoare; ea n-are valoare decît în sinteza care le unește cu tot restul cunoașterii și numai în măsura în care contribuie în mod real, în această sinteză, să răspundă la întrebarea: și noi, cine sîntem noi în definitiv?” Fiecare mare operă de artă, în individualitatea și unicitatea ei, este un răspuns la această întrebare. Solidaritatea dintre existență și perfecțiune, a operei, implică în mod nemijlocit solidaritatea dintre valoarea și umanismul ei.

Ca act de cunoaștere, opera e o „experiență existențială”, nu una a autorului, ci a omului însuși. Definind critica un proces de adecvare la operă, înțelegem să așezăm lucrarea criticului în condiții asemănătoare, cu cele ale scriitorului. Aflat în fața cărții, criticul se găsește în fața unei „lumi”. Asemenea artistului, care în munca de creație se îndreaptă asupra în-sinelui obiectiv, năzuind „fixarea lui definitivă, ca un «pentru noi» valabil” fără însă ca această concordanță plănuită să însemne „intenția normativă și ținta tipică a procesului considerat în întregimea lui”, criticul, în dorința de a-și apropia conținutul plăsmuit, își orientează investigația spre în-sinele oglindit în operă fără ca aceasta să însemne „adevărata conturare” a efectului estetic. Pentru că opera, ca exprimare plenară a subiectivității umane, ascunde potențial în ea puterea nemărginită de a aduce „la expresie, la înflorire” în oameni subiectivitatea. „Imanența nemijlocirii — subliniază Lukács — se încheie la un nivel mai înalt: acela al trăirii lumii proprii,

necomparabile — și în sensul acesta iarăși monadice — a operei respective." Ca *lume* (și reflectare a lumii), opera cheamă cunoașterea omului, catalizând în fapt o cunoaștere a lui însuși, ținând direct la trezirea conștiinței de sine și având putința desăvîrșirii ei în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Sensul adevărat al catharsisului aristotelic, Lukács îl explică prin raportarea pasiunilor, în ceea ce au ele „conștient” ori „inconștient”, la simburile subiectiv, din care decurge ridicarea lor la conștiința de sine.

Adevîndu-se operei, criticul realizează o experiență existențială nu a lui, ci a omului. Similitudinea operei cu lucrarea criticului stă în această repetare a unui mod de existență: actul critic se desăvîrșește ca un act de cunoaștere. „Conștiința de sine nu înseamnă o îndepărtare de la realitatea obiectivă și de la înțelegerea ei cît mai justă. Dimpotrivă. Cu cît mai întinsă este realitatea și cu cît mai adîncit o sesizează individul respectiv, în acțiunea și reflecția sa, cu atît mai autentic și mai cuprinzător i se poate dezvolta conștiința de sine. Ceea ce însă viața nu poate împrumuta decît ca preț al unor străduințe grele și îndelungate, trăirea operei de artă oferă, într-o anumită măsură, în mod gratuit, s-ar putea spune, ca har”.

„Gratuitatea” de care vorbește Lukács, nu este decît o falsă aparență, ori de unde am privi-o: din partea operei, ori din partea criticului ca subiect receptiv.

Opera oferă această „gratuitate” ca preț al existenței sale adevărate. Structură autonomă și materialitate independentă, ea este pînă în momentul lecturii „un lucru inert”. Substanțiala ei materialitate nu este condiția unei existențe, ci numai condiția unei potențialități. Cum remarcă îndreptățit Georges Poulet, opera are nevoie, pentru a se împlini de o conștiință. Ea oferă „gratuitatea”, solicitînd în schimb acceptarea ei, ca unic mod de a se realiza, de a-și nega inerția. Opera postulează conștiința critică pentru a deveni ceea ce este.

Criticul, la rîndul lui, nu primește această „gratuitate” ci o *cîștigă*. Pentru că, oferindu-se cunoașterii, opera se refuză în același timp. Solicitînd propria-i descifrare, pentru a realiza saltul de la potențial la real, ea își reneagă

demersul inițial, impulsionată de forțele autonomiei sale, desăvârșită chiar și numai în potențialitatea ei. Receptivitatea, ca trăire plenară a operei care duce la conștiința de sine, rămîne imposibilă fără „o muncă anterioară subiectivă” și fără „străduințe grele și îndelungate”. Ele sînt pentru critic prețul „gratuității” cîștigate. Dacă opera postulează conștiința critică pentru a deveni ceea ce este, criticul instituie această conștiință pentru a face ca opera să devină ceea ce este; conștiința critică este condiția de a fi a criticii și justificarea menirii actului său: prin conștiința critică trece drumul spre conștiința de sine.

Cunoașterea operei face posibilă, în chip privilegiat, propria cunoaștere a omului. Conștiința critică apare și ea ca un intermediar (și el privilegiat) al conștiinței de sine. Definită ca act de adecvare la operă, critica există și se justifică într-un proces de descifrare, de dezvăluire, de decodare, de înțelegere etc. a acesteia, împlinind în fond dezideratul operei și al propriei conștiințe.

Modurile diverse ale acestei acțiuni (ca metodologie) și scopurile impuse ca norme ale orientării axiologice pulverizează forma demersului critic, întemeind metode diverse, într-o înfinită varietate de exprimări particulare.

Critica sociologică este una dintre metode. Ea descifrează opera prin procedee care se îndreaptă, în principal, spre în sinele ei și spre relațiile acestuia cu în-sinele real. Unghiul axiologic vizează nu atît structura, cît esența și chiar funcțiile valorii. Înțeleasă astfel, critica sociologică depășește explicația genetică (scopul ei originar), din care face o simplă premisă. Ea nu mai rămîne doar o abordare extrinsecă a operei, opusă și negată de interpretările intrinseci. Critică indirectă, am spus noi, traducînd doar traiectoria spațială a demersurilor sale, critica sociologică trebuie definită dincolo de particularitățile metodologice o formă de exprimare a unei unice conștiințe critice, prezentă cu necesitate în orice act critic.

Critica sociologică modernă năzuiește spre această justificare, renunțînd — autocritic — la perspectiva empiristă ce a caracterizat-o și la mijloacele simpliste ale analogiei pe care le-a utilizat îndeosebi. Renovarea ei

substanțială a beneficiat de rezultatele întregii gândiri critice, cât și de cele ale științei sociologice, în general.

11.0. Momentul cel mai semnificativ în dezvoltarea criticii sociologice ne pare a fi sau mai exact (datorită încă neconcludentei atenției arătate lucrărilor sale) poate să fie opera cunoscutului estetician maghiar Georg Lukács. Activitatea lui, desfășurată timp de aproape 70 de ani, s-a realizat într-o operă monumentală, de o complexitate covârșitoare. Ceea ce impune lectorului întâlnirea cu textele lukácsiene sau cu cele dedicate exegezei lor (între care studiile românului N. Tertulian sînt, fără îndoială, printre cele mai semnificative nu numai în contextul cultural românesc) este sentimentul unei excepționale germinații intelectuale, a unei mișcări de idei tulburătoare. De la estetica din Heidelberg (1912—1914) pînă la voluminoasele tomuri ale esteticii finale e cuprins un travaliu intelectual enorm, materializat în cîteva zeci de volume, aproape fiecare atestînd un efort continuu de limpezire, de structurare a unei gândiri estetice care s-a dovedit, în final, a fi una dintre cele mai substanțiale ale veacului nostru. Mutațiile produse pe parcursul activității lukácsiene și în interiorul sistemului său estetic, destinul de excepție al filozofului și omului politic au făcut ca discuțiile în jurul operei sale, înverșunate de propriile retractări și reveniri ale autorului, să creeze un adevărat „caz Lukács”.

Nu e aici locul și nu stă în puterea cîtorva pagini analiza ideilor lui Lukács, nici cel puțin în perspectiva direcțiilor lor celor mai generale. „Să spunem de pe acum, însă, împreună cu N. Tertulian, că o breșă definitivă este deschisă în vechea interpretare strict «sociologică» a fenomenelor de cultură, prin utilizarea și aplicarea conceptelor lukácsiene”.

Ceea ce reprezintă un fapt de valoare inestimabilă este prezența unui suport teoretic, care, chiar în cazul unei imposibile translări fără pierderi în spațiul concret al analizei, rămîne prin interpretările literare, dar și în afara lor, un compendiu de sugestii fecunde.

Estetica lukácsiană este una fundamental deterministă, și tradiția ei filozofică, începînd cu Aristot, trecînd prin

Bacon și Spinoza, ca să sfârșească cu marile creații ale lui Hegel și Marx, demonstrează perspectiva în care s-a cristalizat sinteza ulterioară a filozofului maghiar. Consecință a tezei sale, susținută de minuțioase analize, după care geneza artei nu poate fi explicată decât în directă relație cu dezvoltarea istorică și socială a omenirii, modul de existență a artei, ca „formă supremă de autoconștiință a umanității”, apare ca un rezultat specific și necesar al relației dintre subiectivitate și obiectivitate. Vocația mimesisului, acordată în chip indestructibil cu „vocația antropomorfizantă” (prezența plenară a subiectivității umane) caracterizează modul existențial al creației artistice în gândirea lukácsiană. „Ceea ce în orice alt domeniu al vieții umane — clarifică Lukács — ar fi de ordinul idealismului filozofic, cu alte cuvinte teza că nici un obiect nu poate exista fără subiect, este în sfera esteticului o trăsătură esențială a obiectivității lui specifice”. Postulînd legătura axiomatică dintre opera de artă și existența socială, dintre lumea operei și lumea obiectivă a realității (ca obiect al reflectării artistice, definită în directă posteritate a lui Marx ca „schimbul de materie al societății cu natura”), Lukács insistă în a explicita condiția operei de artă ca „lume autarhică” ce intensifică subiectivitatea, creînd o „emfază” a acesteia tocmai prin deschiderea ei spre „plenitudinea lumii externe”. Modelul operei de artă se dezvoltă conceptual printr-o paradoxie, a cărei acceptare presupune un șir evident de obstacole (ocolite de teoriile deterministe anterioare, în defavoarea propriului lor adevăr). „Dificultatea — observă cu pertință N. Tertulian — stă în a înțelege simultaneitatea dublei exigențe postulate față de artă; a conserva prin mimesis obiectivitatea lumii în sine, nealterate de iluzii sau prejudecăți, dar a o evoca exclusiv în funcție de amplificarea și potențarea subiectivității”.

Demonstrația lukácsiană (din al doilea volum al *Esteticii* sale capitolul *Opera de artă ca fiind pentru sine*), asupra modului de existență a operei de artă, e dezvoltată într-un excurs comparativ cu operele științei: amîndouă sînt reflectări ale uneia și aceleiași realități. Opoziția rezidă în caracterul „antropomorfizant” ori „dezantropo-

morfizant" al reflectării. Dacă știința vizează reproducerea ființei ca atare, fără nici un adaos subiectiv și, reflectat în opera de știință, în sinele obiectiv apare ca o abstracție, — arta realizează o oglindire în care e angajată plinar, subiectivitatea, iar în sinele obiectiv devine aici o *atotprezență*. „În actul înlănțuirii estetice — notează Lukács — în sinele este în același timp prezent pretutindeni și nu se află nicăieri, el este în același timp un imperativ determinant pentru fiecare moment singular și totuși neîncetat acoperit de activitatea creatoare — adesea pînă la neputința de a fi perceput". Am putea spune, subliniind încă o dată relația operă-realitate, că aceasta din urmă, existentă ca un continuu impuls determinant din punctul de vedere al procesului de creație, ca o *atotprezență* axiomatic recunoscută dacă o privim din interiorul operei, poate deveni o posibilă absență din perspectiva lectorului care se vede oprit a o sesiza „în mod nemijlocit conceptual".

Lumea operei de artă, reflectînd realitatea, nu realizează o fotografie, nici cel puțin o *ogclndire* dirijată de subiectivitate. Ea este în chip neechivoc, o creație nouă, cu o aceeași formă osmotică ce ascunde esența în fenomenalitate; încît aprecierea ei ca „o restabilire a unității originare nemijlocite" nu e decît o aparență. „Opera este, astfel — găsim util să-l cităm încă o dată pe Lukács — în chip primar și potrivit naturii ei, un pentru-noi în reflectare estetică, totuși un pentru-noi care — în mod nemijlocit — reunește în sine trăsături esențiale importante ale în sinelui."

Acest dublu aspect al operei rezolvă una dintre cele mai complicate probleme puse de-a lungul timpului gîndirii estetice, rezolvare care a eșuat — de cele mai multe ori — într-un fals subiectivism 'ori într-un fals obiectivism. Lukács se sustrage subiectivismului, dezvoltînd conceptul — descris în parte de noi, anterior — al conștiinței de sine (adevăratul moment subiectiv al operei) ca o „conștiință a speței umane". Iar ceea ce prezintă mai multă importanță pentru noi (care analizăm teoria lukácsiană în continuarea — ea nefiind numai atît! — unei estetici deterministe, sociologice), Lukács ocolește deformarea

obiectivistă, legînd în chip indestructibil „copia estetică a lumii de raportarea ei la om (la omenire)“. Acceptînd și subliniind „oglundirea aproximativ justă a realității așa cum este în sine“, esteticianul maghiar conferă acestui proces de desfășurare și, îndeosebi, o finalizare cu consecințe enorme pentru analiza deterministă a operei.

Premisa hotărîtoare care se impune este aceea a imposibilității unei sesizări conceptuale a în-sinelui reflectat. „În-sinele extensiv infinit“, devenit în urma procesului de reflectare „infinitatea intensivă a operei“ își pierde caracterul obiectiv, particular, dizolvîndu-se într-o atotprezență a fenomenalității operei. Adevărul acesteia nu rezidă în veridicitatea reflectării, ci în propria ei veridicitate; „procedeul verificării“, cel ce fusese (și mai este încă) unul din criteriile de bază ale criticii sociologice devine neavenit și imposibil în context estetic: „modalitatea în-sinelui ei (al operei — n.n.) este anume astfel constituită, încît ea pare să acopere, ba chiar să elimine în-sinele real“. Chiar mai mult, vom spune noi, actualizînd o observație a lui Lukács, deja amintită, dacă în procesul receptării operei de artă dorința de însușire a conținutului plăsmuit ia o orientare clară spre în-sinele oglindit, ducînd „consecvent“ și pînă la capăt evaluarea comparativă a conținuturilor, se ajunge la o suprimare a caracterului estetic al operei.

Excluzînd, în mod hotărît, posibilitatea unui control al veracității operei în afara ei, cum se realizează totuși o analiză a operei din perspectiva determinist sociologică? Relația dintre operă și realitate nu devine „un simplu artificiu dialectic sau chiar un paradox irealizabil în intuiția directă“? Dacă, în principiu, nu se poate indica „nici un obiect determinat, în lumea ființînd în sine, care să fi fost imitat printr-un obiect determinat, într-o operă de artă determinată“ nu se suspendă chiar caracterul mimesisului estetic ca reflectare a realității? Întrebările formulate de noi sînt, în esența lor, nu doar un rezumat al posibilelor (și realelor) reacții pe care le poate produce (și le-a produs) teoria lukácsiană; ele vizează chiar semne de întrebare presupuse de Lukács însuși. „Cînd se produce în genere o ... confruntare a operei cu *originalul*, aceasta

este un semn sigur de grosolănie..." scrie el, prevăzând totodată că „refuzul acestei atitudini străine de artă — firească în perspectiva vieții zilnice — face pe mulți să nege în genere caracterul de reflectare al artei". Acuzînd, ca inadecvate, pozițiile extreme amintite, Lukács subliniază o dată în plus sensul categoriei de determinare în plan estetic: el urmează unei disjuncții care nu lasă „să se amestece relația dintre în-sine și pentru-noi, în procesul genezei artei, cu alcătuirea operei de artă însăși". Existența autarhică a operei nu presupune o geneză autarhică; apariția în operă a realității obiective ca atotprezență nesesizabilă conceptual nu trebuie să ducă la afirmarea unei iviri a operei *ex nihilo*. Pentru momentul receptării, caracterul de reflectare a mimesisului estetic, funcția de imperativ determinant a realității obiective sînt adevăruri acceptate axiomatic, demonstrate (și demonstrabile) în analiza teoretică a procesului de geneză.

Analiza concretă a operei literare nu poate fi o traducere, prin reducere schematică, a axiomelor teoretice. Metodologic, ea trebuie să găsească posibilități operaționale adecvate nu justificării propozițiilor generale, ci operei înseși. „Oglindirea justă a în-sinelui în pentru noi", va aprecia Lukács, trebuie să se mărginească (în afara unei fidelități minuțioase, în detaliu), numai la o „convergență autentică și adîncă a esenței care apare cu felul ei de a apărea". Iar dezvoltarea și aprecierea acestei convergențe — scopul adevărat al unui interpretări sociologice — poate fi făcută numai înțelegînd cel puțin două dintre trăsăturile cardinale ale operei: *a)* în primul rînd, unitatea complicată dar indestructibilă a acesteia care face ca întreaga „evocație" declanșată să aibă temei doar în „edificiul formal" al individualității ei; *b)* în al doilea rînd, solidaritatea relației dintre ființarea pentru sine a operei și conștiința de sine a subiectului creator.

a) Lumea operei — oglindire a realității date printr-o nemijlocire nouă — apare ca un în-sine obiectiv, caracterizat de deplina coincidență a esenței cu fenomenul. În structura operei ea se prezintă ca o unitate indisolubilă a interiorului și exteriorului, a formei și conținutului. Ade-

vărul operei este justificat în opera însăși, în forma ei, ca formă a unui conținut.

Teoria lukácsiană se dezvoltă îndeosebi împotriva idealismului filozofic, promotor al disjuncției dintre conținut și formă, printr-o supralicitare a acesteia din urmă („conținutul nu trebuie să facă nimic, forma însă trebuie să facă totul”, cum se exprima Schiller). Argumentele lui Lukács sînt selectate din nou în baza unei ontologii a existenței sociale. Realitatea obiectivă este dominată de unitatea inseparabilă a conținutului și a formei; în mod firesc, fiecare din „oglinzirile juste” ale acestei realități (așa cum sînt operele de artă), trebuie să se caracterizeze prin același statut al formei și conținutului. Mai mult chiar, așa cum nemijlocirea secundă a operei este una mai înaltă decît aceea originară, relația dintre conținut și formă atestă în operă o deosebire superior calitativă față de aceea din viața de toate zilele: „unitatea lor, care în viața însăși se manifestă numai ca tendință, se impune aici ca transparență împlinită a fiecărui obiect, a fiecărei figuri, a fiecărei situații etc.; fiecare din ele răspîndește tocmai prin apariția sa exterioară, în mod nemijlocit, evocativ și deplin, interiorul său adecvat”.

Opera de artă se prezintă, în consecință, celui ce o recepționează, într-un mod care certifică „dizolvarea completă a formei în conținutul plăsmuit” (procesul de creație neglijează această osmoză din necesitatea de a i se găsi esențialului conținut numai și numai o formă care „reprezintă într-adevăr forma acestui conținut unic determinat”). Exigențele evocării se adresează nu formei, creatoare a lumii fiintînd în sine, ci chiar acestei lumi. Efectul evocativ al operei are pentru cel ce receptează un caracter de conținut („spectatorul furat de *Wallenstein* nu admiră nemijlocit înțelepciunea cu care Schiller a articulat, a construit, a potențat etc. acest material aspru, ci el va fi impresionat de soarta lui *Wallenstein*, de substratul istoric-omenesc al tragediei sale.”). După observația subliniată energic de Lukács, faptul că „această lume își datorește existența estetică puterii învingătoare a formelor este ulterioară, dar desigur construită pe cea dintîi și presupunînd-o”.

Din această rezolvare a relației dintre conținut și formă decurge afirmarea procesului complicat de naștere a formelor din conținuturi. Corelată cu caracterul de „ogîndire” al operei de artă, se impune determinarea social-istorică a formelor. Premisa inovațiilor artistice e așezată astfel în relația dintre creația artistică și existența socială.

Punctul de plecare al argumentației lukácsiene se află într-un text al lui Hegel, care explică modul de apariție al fiecărui nou, prin presiunea ideii, ca spirit: „Este spiritul ascuns care bate la ușa actualității, care e încă subpămîntean, care nu s-a copt încă la o existență actuală, și care vrea să iasă la iveală, pentru care lumea actuală este numai o coajă ce include în sine un alt sîmbure decît acela ce aparține cojii...” Aserțiunea hegeliană, principial adevărată, e corectată spre reala ei justete prin substituirea materialismului istoric concepției idealiste a spiritului lumii. Schimbările sînt deduse din transformările bazei, din necesitatea supra-structurii de a se conforma dinamicii ei. Influența structurii social-istorice e văzută în planul larg al tuturor domeniilor activității umane, subliniindu-se caracterul specific pe care îl prezintă fiecare dintre ele. „Apar noi metode și rezultate științifice, noi parole politice, forme de organizare, finalități, noi norme etice și exemple morale, noi moravuri și comportamente în viața de toate zilele etc., etc. În artă, este ora de naștere a unor forme noi”. Conținutul nou care îmbrățișează întreaga viață umană reclamă exigențe noi pe care vechile forme nu le mai pot satisface. Răspunzînd unei misiuni sociale, artiștii cheamă la viață formele care produc o întreagă bulversare a spațiului artistic. Adevăratele cauze care modifică teritoriile artei se află în structura socială, în ciuda faptului că aparențe de o accentuată evidență par a le nega. „Întrucît artiștii — previne Lukács presupusa inadvertență a tezei sale — răspund la noile fenomene ale schimbării sociale în felul lor propriu, se constituie la ei înșiși iluzia că este vorba numai de o nouă întrebare privind exclusiv forma, întrebare care s-ar fi născut din evoluția artei însăși, din necesitățile proprii lor realizări de sine, artistice. Nemijlocit și subiectiv, aceasta este și relativ just; nu este însă decît un adevăr

nemijlocit și subiectiv, incapabil să pătrundă pînă la descifrarea cauzelor obiective ale propriei comportări“. Erupția noului în mod cu totul inegal, aproape arbitrar, în diversele tipuri de evocare artistică, nu poate nega nici ea cauzele sociale profunde care o catalizează: explică doar dialectica complexă dintre artă și societate, atestată în intensitatea diversă a forțelor coercitive. De asemenea, conținutul și forma, structura și dezvoltarea acestor schimbări pot să fie extrem de diferite. Lukács analizează diferențele hotărîtoare dintre Grecia și Egipt, Asia Minoră etc., în care schimbările sociale au impus artei cerințe la care răspunsul poartă o notă specifică relevantă.

Definind forma într-o necesitate determinată, evaluînd îndeajuns de energic ponderea conținutului reflectat pentru în-sinele operei, vocația antropomorfizantă a artei este în același timp necesar înțeleasă. Dacă fiecare conținut „se naște din necesitățile sociale ale unui popor concret, ale unei clase concrete, într-un timp concret“, transpunerea lui se întîmplă mijlocit „prin concepția despre lume a artistului“. Lukács leagă întreaga problematică a relației conținut-formă, în procesul de creație și în modul existențial al operei, de conștiința de sine a subiectului creator în ambele ei ipostaze posibile (de conștiință a unui grup și de autoconștiință umană). Marea libertate de acțiune a *subiectului plăsmuitor*, „mărginită“ prin determinare, are (ca și în concepția lui Valéry asupra influenței formelor fixe de versificare asupra poetului) sensul unei amplificări, al unei împliniri a *subiectului plăsmuitor* care țintește conștiința de sine. „Consecvenței în a continua pînă la capăt un drum început într-un fel sau altul, unui artist — dacă el vrea să rămînă artist — îi este imposibil să se sustragă, deoarece valoarea estetică a subiectivității sale se impune tocmai prin aceea că poate să ia și să urmeze pînă la ultimele consecințe un drum posibil pentru artă, oricît ar fi de îndrăzneț și neobișnuit.“

Conceptul fundamental al întregii estetici lukácsiene rămîne, credem noi, conștiința de sine, prin implicarea ei necesară și profundă în toate momentele procesului creator, prin sigiliul pe care-l pune pe toate aspectele operei, pe corelarea ei cu toate elementele estetice esențiale. Chiar

dacă în ultimă instanță conștiința de sine ca moment subiectiv principal al operei se întrupează prin determinare ca o realitate de ordin secund.

b) Conștiința de sine a artistului veritabil, așa cum am mai subliniat, se află deasupra unei subiectivități particulare, ocolind „generalizarea singularității”; ea caută locul în care trecătorul *hic et nunc* devine semn peren al umanității, acolo unde destinul omului se poate suprapune peste destinul omenirii. „Înțelegerea destinului propriu, cuprins în albia destinului speciei, mijlocit de aceasta, ridicându-se dintr-însa și sfârșind în ea, este însă tot atât de puțin subiectiv-arbitrară, ca aceea a conștiinței obiectivante, dezantropomorfizante, privitoare la obiectul ei respectiv. Criteriul este aici durata, mai bine zis: faptul de a fi încorporat în dezvoltarea conștiinței speciei umane. Toate sentimentele, toate gândurile, toate convingerile sau faptele, fie ele bune sau rele, au de pe poziția acestei conștiințe-de-sine adevărul lor, numai dacă ele nu se scufundă fără urmă în acest fluviu, ci devin momente ale modificării lui.” În acest fel definită, conștiința-de-sine a artistului devine în fapt autoconștiință umană.

Erau create, astfel, premisele esențiale ale unei interpretări deterministe a operei, iarăși paradoxal, tocmai prin intermediul subiectivității umane. Pentru că autoconștiința umană, întrupată în conștiința-de-sine a artistului veritabil, nu este o conștiință supra-istorică, platonicească; ea reprezintă, dimpotrivă, un produs al istoriei umanității, o reflectare — dacă se poate spune așa — a existenței sociale. „Fiecare geniu (și fiecare talent) reprezintă o relație unică, irepetabilă chiar printr-o depărtată asemănare, între om și epocă, om și realitate socială, om și semenii, om și natură.” Autoconștiința umană nu apare decât „ca o trăsătură, ca o nuanță, ca o tendință” a dinamicii unei societăți determinate, a grupurilor sociale care o compun. Imperativele ei formative se găsesc într-un contact continuu și profund cu realitatea obiectivă. Dezvoltarea autentică și „cuprinzătoare” a conștiinței de sine se află într-un raport direct cu „întinderea” și „adâncimea” realității sesizate. O dezvoltare reală a personalității

nu poate avea loc decât în lume, într-o „interrelație neîntreruptă față de ea”: „...substanțialitatea subiectului creator e fundată pe o relație a realității în care subiectul, prin dăruire față de lumea exterioară, prin oglindirea determinărilor ei principale, se găsește pe el însuși, se îmbogățește și se adâncește ca substanță”.

Conceptul conștiinței-de-sine a artistului veritabil ca o autoconștiință umană duce în estetica lukácsiană la o nouă rezolvare dialectică a problemei axiologice. Marile opere de artă sînt cele care se ridică la o altitudine unde este angajat „destinul omului ca *homo-humanus*”, avînd ca finalitate dezvoltarea speței umane ca realitate pentru sine. Lor le corespunde o conștiință artistică ce se suprapune autoconștiinței umane. În această tipologie marilor opere li se opun „produsele cu veleități artistice”, „operele de beletristică”, acelea căroră le corespunde o conștiință individuală ori reprezentativă pentru un grup social. Acest punct de vedere nu poate fi înțeles îndeajuns decât privit din perspectiva dialectică pe care Lukács i-a conferit-o. Căci esteticianul maghiar subliniază cu subtilitate — lucru care credem a reieșit deja în mod suficient — că ridicarea la autoconștiința umană nu presupune o voință particulară a artistului și în același timp ea nu se poate sustrage determinărilor sociale. Între marile opere și operele beletristice, diferența nu stă în structura procesului creator, ci în realizarea produsului final.

Evaluarea operelor de artă, fundamentată astfel teoretic într-o perspectivă deterministă, apare imposibilă însă în analiza literară. Realizarea sau nu a autoconștiinței umane într-o operă nu are criterii obiective ori operatorii de atestare. „Lukács recunoaște cu franchețe — și nu putem să nu cităm aici concluzia pertinentă a comentariului lui Tertulian, în acest context — că prezența caracterului de speță al omului este un moment *apriori* indistinctibil al produselor sale: numai evoluția istorică sancționează ceea ce este tranzitoriu și ceea ce este durabil.” Opinia lui Lukács, susținută fără îndoială la un înalt nivel comprehensiv, o putem apropia (cu oarecare îngăduință) de cea a lui Gherea propusă în distincția dintre critica judecătorească și critica explicativă. Căci nu putem

nega faptul că sancțiunile evoluției istorice se materializează și se exprimă practic în evaluările succesive, indiferent pe ce criterii, evaluări suferite de operă de la prima ei întâlnire cu lectorii.

Preocupările practice, ale lui Lukács, de interpretare sociologică a literaturii poartă și ele, în mod firesc, amprenta dezvoltării contradictorii și îndelungi a propriei gândiri estetice. Prima lui carte, scrisă la 23 de ani, *Istoria dezvoltării dramei moderne*, își așeza subiectul de studiu într-o subliniată perspectivă sociologică. Cu materialul oferit de istoria unui gen, el încearcă să dezvăluie relațiile dintre structurile sociale și formele literaturii. Tipologia propusă pentru reliefarea celor două momente extreme din dezvoltarea dramei, drama antică și drama modernă, respectiv tipul „naiv” și tipul „problematic” (într-o terminologie de sorginte schilleriană), e consecința unei distincții la nivelul formelor sociale. Ea reflectă, în spiritul romantismului anticapitalist al sociologiei lui Georg Simmel, o opoziție „între caracterul *organic* al vechii vieți comunitare din epocile precapitaliste și caracterul *mecanic* sau *abstractizat* al existenței din cadrul civilizației burgheze” (cf. N. Tertulian, *Evoluția spirituală a lui Georg Lukács*). Într-un text din 1933 — *Mein Weg zu Marx* — unde găsim considerații autocritice asupra propriei sale evoluții, Lukács stăruie să indice hiatusul creat, de interpretările din prima sa carte între analiza estetică și investigația sociologică. Nu e vorba însă — după cum observa N. Tertulian de un „conținutism” simplificator, atât de des întâlnit în studiile sociologist-vulgare. „Simplificarea” și „abstractizarea” deplînsă de Lukács viza o insuficientă perspectivă asupra complexelor relații dialectice ale raportului artă-societate, urmare nu a unui spirit critic precar, cât a influenței amintite a sociologiei lui Simmel ori Max Weber, înainte de întâlnirea cu Marx.

Dar chiar în aceste condiții, analizele literare ale lui Lukács aduc o nebanuită noutate, o acuratețe interpretativă atât de rar prezentă în acest domeniu al studiului literaturii. Întîlnim, în mod constant, în chiar textele aplicate unui anumit gen literar, ori în cele ivite din contactul

memijlocit, direct cu operele literare, semne ale modului matur al gândirii sale estetice. Ultimul eseu din volumul *Die Seele und die Formen*, care cuprindea o apologie a tragediei ca manifestare unică a existenței umane autentice, esențiale, prefigurează (în ciuda kantianismului tinărului Lukács) observații formulate în studiul fundamental de mai târziu despre relația subiect-obiect în estetică. Disocierea tranșantă dintre existența empirică și cea esențială, ultima caracteristică universului tragic, argumentează, în parte, definiția subiectului plăsmuitor (din estetica mare) ca destin divergent față de eul personal al scriitorului; ultimul deschis la ansamblul lumii, primul vizînd totalitatea ei, în profunzime. Tragedia, din perspectiva considerentelor de mai târziu ale lui Lukács, s-ar opune „operelor beletristice“, ca o operă veritabilă care dezvăluie conștiința de sine pînă la pragul autoconștiinței umane. Fără să reprezinte o fundamentare sociologică a interpretării literare (dimpotrivă), socotim *Metafizica tragediei* un moment relevant tocmai în acest context, fiindcă eseul atestă preocuparea continuă a lui Lukács pentru modul specific de existență a literaturii; străduința criticului de a defrișa cîmpul, minat de obstacole (dovedite a fi insurmontabile pentru atîția alții), care separă „existența literară“ de „existența socială“, ascunzînd legăturile strînse care le leagă. Nu e nimic întîmplător, ci din contra simptomat în demersurile criticii lukácsiene — care urmărind nu formularea unui adevăr, ci dovedirea lui — au aspirat dintru început la o împlinire integrală chiar „sub pedeapsa neizbutirii“.

Cărțile următoare, *Die Theorie des Romans* (1920), *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), apreciate ca cele mai importante ale tinărului Lukács, vădesc un salt calitativ de necontestat în înțelegerea mișcării dialectice care transportă formele sociale și istorice în spațiul plăsmuit al literaturii. Reținînd distincția tipologică din prima sa carte, Lukács demonstrează „substituirea formei epopeii prin cea a romanului“ ca un fapt determinat de caracterul problematic al noii epoci istorice. Romanul ar fi produsul unui moment în care „armonia“ dintre aspirațiile individuale și cele ale colectivității (caracteristica

lumii antice, sorginte a epopeii) a fost distrusă, înlocuită de o prăpastie între intimitatea omului și lumea obiectivă în care ea năzuiește să se manifeste real.

Dincolo de caracterul descriptiv al analizelor, susținut de o pertinentă explicație a unor opere, în ultimul capitol al cărții (*Die Theorie des Romans*), Tolstoi și depășirea formelor sociale ale vieții, adaugă actului critic o posibilitate sau, mai exact, o năzuință predictivă. Marile opere, se susține în acest sens, ar trebui și pot neutraliza presiunea realității dezumanizate, tocmai prin depășirea acestei conștiințe „alienate” în aceeași superioară autoconștiință umană. Dacă în *Teoria romanului*, realizarea acestei potențialități lua o „formă utopică” în plan social, ea se rezolvă, în forma romanului, prin realism.

Studiul de mai târziu, *Tolstoi și problemele realismului* (1936), scris după întâlnirea cu textele lui Lenin și după clarificarea filozofică întemeiată pe un contact intim și profund cu scrierile lui Marx și Engels, poate fi considerat un exemplu reliefant pentru metoda criticii lukácsiene, posesoare deja a unei gândiri teoretice dacă nu integral formulată, principal constituită.

Ideea finală din *Teoria romanului*, devenită centru ordinator al întregii construcții critice din studiul amintit, capătă o însemnătate mai mare prin așezarea ei ca ipoteză și ca finalitate: valoarea și originalitatea lui Tolstoi se manifestă în „dezvoltarea consecventă a marelui realism”. Primul punct al „traiectului critic” — ca să folosim un termen al lui J. Starobinski — orientat de sugestiile din cunoscutele articole ale lui Lenin, operează o „purificare” a exegezei tolstoiene de „legende burgheze mincinoase și deformante”, dar în primul rând de punctele de vedere ale sociologismului vulgar (Plehanov, Rosa Luxemburg, Franz Mehring), eșuate în „fenomenele suprafeței nemijlocite ale tematicii tolstoiene nemijlocite”.

Premisele realei apropieri de text urmăresc profilul operei tolstoiene în contextul literaturii universale. Mijloacele acestei cartografieri rezultă dintr-o explicație genetică. În mod obiectiv, opera lui Tolstoi urmează

vechiul realism, în tradiția Fielding, Defoe, Balzac, Stendhal etc., fără să fie însă o continuare „artistico-stilistică” a acestuia. Pentru că subiectiv ea este o ivire spontană din problemele timpului său, mărturisind o originală adecvare la epocă; ceea ce face ca opera tolstoiană să se integreze în același context, dar alături de contemporanii săi europeni Flaubert, Maupassant etc. În acest raport dintre tradiția realistă și literatura „specific modernă” a timpului său, prin care se definește realismul generos al lui Tolstoi, explicația genetică își poate găsi argumente într-o bază socială mai largă, în interiorul căreia structurile sociale ale Europei occidentale se opun celor din Rusia și Țările Scandinave. Ibsen și Tolstoi reflectă poetic o lume încă nefrustrată de inițiative și independentă, sustrasă evoluției ideologice a unei burghezii care-și rezolvase problemele hotărâtoare ale revoluției sale.

Pentru analiza concretă a operei lui Tolstoi se cere însă o viziune mai particularizată asupra dezvoltării sociale. În aceeași bază socială, aproximativ identică, (dezvoltare capitalistă întârziată, pondere redusă a luptei de clasă etc.), germenii evoluției ulterioare au o creștere diferită. Literatura norvegiană, în consecință, va reflecta procesul de apropiere și asimilare cu Europa occidentală, pe care Ibsen îl va exprima printr-o receptivitate crescândă față de „mijloacele de expresie artistice decadente (simbolism)”. În Rusia aceeași direcție a dezvoltării capitaliste grăbește erupția unor frământări sociale profunde, punându-l pe Tolstoi în fața unei realități tulburată de convulsii revoluționare. Tolstoi se apropie de vechii realiști printr-o înrudire a bazelor sociale originare (perioada de după 1848); originalitatea lui va decurge însă din specificul unui alt proces revoluționar.

După Lukács, premisa subiectivă a recreării marelui realist presupune „o sinceritate fără teamă de consecințe în dezvăluirea și exprimarea a tot ceea ce scriitorul vede în societate”. Ea apare ca o trăsătură comună a scriitorilor și la începuturile și în perioada de decădere a realismului. Pentru a se exprima, această „sinceritate” are nevoie de suportul obiectiv al realității. Pentru vechii

realiști (Balzac, Stendhal), realitatea oferea condiții unei integrări directe în procesul evoluției sociale, iar aceștia zăugrăvesc societatea burgheză a timpului lor într-o măsură profundă și cuprinzătoare. Pentru noii realiști, societatea încetează să mai fie o „relație vie”. Devenită mediu inert, ea îi oferă scriitorului nu participarea la bătălii sociale, ci rolul de „simplu observator”. În locul relevării trăsăturilor esențiale ale vieții printr-o trăire amplă și profundă, noul realist va fi obligat să devină un virtuos al expresiei literare, un savant de cabinet, a cărui specialitate este descrierea vieții contemporane a societății. Străini în mijlocul unei societăți terne, împietrite, opusă omului, noii realiști se văd obligați să înlocuiască tot mai mult relația cu lumea, printr-o privire statică, nonparticipativă. „Sinceritatea subiectivă” încearcă să depășească eșecul exprimării totale, într-o infinitate intensivă a operei, printr-o exprimare totală a detaliilor. „Disponem de o orchestră amplu instrumentată — afirmă Flaubert, într-o propoziție citată de Lukács — de o paletă bogată, de resurse multiple. În ce privește iscusința și trucurile, posedăm mult mai mult decât s-a posedat poate vreodată. Dar ceea ce ne lipsește este principiul interior. Suflul lucrurilor, ideea subiectului.” Fără suflet lucrurile capătă chipul naturii moarte. Polifonia determinărilor sociale din opera lui Balzac e înlocuită de Maupassant printr-o virtuoziitate fatalmente unilaterală.

Evoluția lui Tolstoi atestă și ea o înstrăinare tot mai accentuată de clasa dominantă a Rusiei și relațiile dintre el și societatea epocii lui se apropie în punctul final de situația celor mai însemnați realiști ai jumătății a doua a secolului al XIX-lea. Ce explică faptul că Tolstoi ca artist — se întreabă Lukács — nu a devenit nici Flaubert, nici Maupassant? În acest moment, se observă clar, cum explicația genetică capătă un evident caracter de premisă numai a interpretării critice. Centrul de greutate al întregii analize a operelor se mută în spațiul dintre autor și societate nu spre a explica o anume fundamentare social istorică, cât a dezvălui complexe interdependențe dintre subiectul plâsmuitor și obiectul oglindit, între trupesc și sufleteșc, între particular și public. Totul pentru o-

înțelegere integrală a operei în chiar înlănțuirile ei specifice artistice*. Distincții subtile între caracterul prerevoluționar al epocii și caracterul realismului ca exprimare „a sincerității subiective”, delimitări în sfera concepției despre lume a scriitorului, a relațiilor lui cu diverse fapte sociale, explică originalitatea mijloacelor artistice tolstoiene. Disecții de chirurgie fină pulverizează manifestarea subiectivă a scriitorului în detalii care capătă în operă semnificații neintuite. Valoarea și originalitatea lui Tolstoi, care regăsește într-o exprimare unică și personală forma vechilor realiști, ni se dezvăluie în „modalitatea profund epică” a romanelor sale. Stilul vechilor realiști, definiți ca „plasticieni ai formei epice”, capătă individualizări noi. E negată „plasticitatea” luată ca atare, ea devenind „peripeția” necesară a unei drame de extensie epică. Totalitatea temei susținută de plăsmuirea epică a „totalității obiectelor” se realizează prin mijloace diverse care duc toate la o dominare a realității de către subiect. Independența existenței obiectelor, spre exemplu, din romanele lui Zola, se transformă într-o dependență funcțională a acestora față de destinele individuale: obiectul este forma „pur epică”, el însuși moment al destinului. Caracterul „definitivat” al lumii capitaliste, în fața căruia capitulau noii realiști, acceptând excluderea într-o reclusiune în propria interioritate, de unde privirea se îndreaptă spre lume distantă și rece, se relativizează la Tolstoi printr-o însuflețire *ireală*, dar verosimilă a relațiilor dintre oameni. Invenția epică salvează astfel poeticul unei lumi depoetizate. „Firește că aci — și socotim necesar ca exemplificare citarea unui fragment mai lung — nu poate fi vorba de poezia clară, luminoasă, simplă din perioada copilăriei omenirii ca la Homer. Veridicitatea marilor realiști are drept consecință nece-

* „Sociologismul vulgar — ține să precizeze Lukács, în acest moment al investigațiilor sale — denaturează determinarea socială a subiectivității poetice printr-o simplificare liberal-mecanicistă burgheză a relației dintre scriitor și societate... Dar prezentarea evoluției sociale a marilor probleme ale societății, de către realiști cu adevărat însemnați nu este niciodată atât de simplă, atât de nemijlocită.”

sară faptul că însuflețirea vieții capitaliste, mai ales a vieții marilor orașe, caracterul profund lugubru, întreaga înfricoșătoare neomenie a vieții capitaliste se poetizează. Dar ea devine adevărată poezie, o poezie vie tocmai datorită grozăviei sale dezolante ... Să ne gândim la capodopera perioadei de mai târziu a lui Tolstoi, la *Moartea lui Ivan Ilici*. Aparent ni se înfățișează aci, ca și la realiștii moderni, soarta comună a unui om oarecare. Dar inventivitatea lui Tolstoi, care transformă izolarea necesară a muribundului într-o insulă izolată aproape robinsoniană — desigur o insulă a groazei, a morții înfricoșătoare după o viață fără rost —, înconjoară aci toți oamenii și toate obiectele prin care sînt mijlocite relațiile lor cu aceea înfiorătoare și posomorită poezie. De la lumea care se scufundă a ședințelor de tribunal, a partidelor de cărți, a spectacolelor teatrale, a mobilierelor lipsite de gust pînă la dezgustătoarea murdărie a necesităților trupești ale muribundului se încheagă aici o lume nemaipomenită de vie și agitată, în care fiecare obiect înfățișează cu poezie elocventă îngrozitoarea goliciune și lipsă de sens a vieții omenești în societatea capitalistă.

Personajele tipice (cum e Vronski, tipul aristocratului modern) oglindesc în destine „întîmplătoare” din punct de vedere social, destine esențiale ale societății. La vechii realiști, tipicul era conceput sub forma unor destine extrem pătimașe (care rezumă o tendință socială) în situații extreme: drept urmare acțiunea era o formă poetică a reflecției realității. Tolstoi, asemenea contemporanilor săi, excluși de la conviețuirea cu lumea nu mai găsește în mediul inert locul de desfășurare a unei acțiuni adevărate; construit tradițional, tipul ar decădea în caricatură, substituind mișcării epice viziuni de ordinul naturii moarte. „Am umplut astfel — mărturisește Flaubert — vreo cincizeci de pagini, în care nu există nici un singur eveniment, este un tablou continuu al unei vieți burgheze și al unei iubiri neactive; al unei iubiri care este cu atît mai dificil de înfățișat, cu cît este în același timp timidă și profundă, dar din păcate fără crize interioare...” Depășirea mediocrității reale și deci salvarea plenitudinii epice a operei, se face la Tolstoi printr-un mijloc artistic

original, de o remarcabilă eficiență: invenția unor situații extreme în mijlocul cotidianului. „Situația extremă tolstoiiană este însă numai intensiv extremă. Și această intensitate poate fi înfățișată numai prin aceea că, pas cu pas, minut cu minut, într-un du-te-vino neîntrerupt, ies la iveală atmosfera, transformarea dramatică a contradicțiilor vieții de sub învelișul cotidianului inert. Exhaustivitatea cu care este prezentată moartea lui Ivan Ilici în toate detaliile ei nu înseamnă descrierea naturalistă a unui proces de descompunere fizică — ca în cazul sinuciderii doamnei Bovary —, ci o mare dramă interioară, în care moartea apropiată, tocmai și datorită tuturor acestor îngrozitoare amănunte, smulge una după alta măștile de pe această viață absurdă a lui Ivan Ilici și o face să apară în toată îngrozitoarea ei pustietate.”

De fiecare dată — și exemplele ar putea continua — demersurile lui Lukács se îndreaptă spre „edificiul formal”, asupra „unității complete, multiple, etajate” a operei, singura în care își are temeiul evocația declanșată. Iar valoarea operei veritabile se justifică numai prin modul în care ființarea ei pentru sine duce la nașterea și potențarea unei conștiințe de sine, care tinde spre o intrupare într-o autoconștiință umană. Poetizarea nepoeticei lumi „definitivate”, prin plenitudinea epică a structurii romanești, are acest sens.

Subtilitatea analizelor literare lukácsiene, soliditatea construcției critice, finețea intuiției, rămân totuși rodul unei subiectivități, fapt care nu le conferă infailibilitate. Critica nu e o știință și argumentele ei nu vin din măsurători exacte. Poate prima obiecție (numerotată astfel datorită frecvenței cu care a fost formulată) se îndreaptă împotriva pasiunii pentru realism a lui Lukács; o supraevaluare a posibilităților și valorii lui, mai ales în detrimentul altor viziuni asupra realității, e evidentă. Ea oferă un ascendent nu totdeauna argumentat, nu doar al lui Tolstoi asupra lui Flaubert, dar și al lui Fielding asupra autorului lui *Madame Bovary*. O anume închidere a lui Lukács în fața formelor artei moderne nu poate fi nicidecum negată. Dar ceea ce trebuie subliniat este că oricare dintre aceste aprecieri (ori altele: comparația dintre

Bekett și Kafka, defavorabilă primului) nu este consecința unei interpretări sociologist-vulgare, ci numai preferința subiectivă — totdeauna îndelung argumentată — la care are dreptul oricare critic. De aceea multe dintre aprecierile lukácsiene pot fi contestate în chiar limbajul principiilor sale. (Să luăm doar exemplul lui Mallarmé: în poezia lui imaginile obscure, simbolice și dezumanizate reprezintă tot o oglindire a lumii, o reflectare a ei „pe suprafața netedă și obscură a marmurii negre” cu o propoziție a lui Proust, acceptată de Lukács; cum adevărul și valoarea poeziei mallarméene trebuie analizate în contextul acestei oglingiri, compararea ei cu o altă formă de reflectare, realistă, este exterioară operei, deci inadecvată.)

Ar putea fi comentate chiar modalitățile critice ale interpretării sociologice. În studiul despre Tolstoi se poate observa un accent mai reliefat asupra determinării sociale a conștiinței artistice în detrimentul potențării ei drept conștiință de sine a omului ca om. E subliniat deseori — referitor la *Moartea lui Ivan Ilici* ori *Sonata Kreutzer* — destinul omului ca ins al unui grup social mai mult decât existența lui ca om, în totalitatea și dimensiunea ei esențială. Dovedind că „în spatele fiecărei tragedii de dragoste și căsnicie — fie în *Anna Karenina*, fie în *Sonata Kreutzer* sau în *Diavolul* — rămâne întotdeauna vizibil faptul că această formă a tragediei izvorăște dintr-o viață parazitară din care munca e absentă”, Lukács lasă impresia că împlinirea eșecului ar putea fi oprită printr-o simplă modificare socială. Referindu-ne numai la *Sonata Kreutzer*, putem observa însă că dacă textul ne indică drept cauze ale eșecului realități sociale, tot el lasă să se înțeleagă, — așa cum și Lukács a văzut, nu însă îndeajuns de subliniat — că sorgintea eșecului stă în „nulitatea umană”. Eludarea acestuia presupune nu doar o depășire de ordin social, ci una mai esențială, profund umană. A judeca dacă viața merită sau nu să fie trăită, cum face Pozdnîșev — „Și pentru ce să trăim? se întreabă Pozdnîșev. Dacă viața n-are nici un țel, dacă ne e dată numai pentru a fi trăită, ca scop în sine, n-avem pentru ce trăi” — conduce nu la o judecare a țelurilor

sociale, ci la o reevaluare a idealurilor umanității. Același caracter de ridicare a conștiinței de sine la autoconștiința umană îl are evocația și în *Părintele Serghi* și în *Moartea lui Ivan Ilici*.

Toate acestea sînt obiecții de felul celor pe care Lukács era gata oricînd să le accepte, socotindu-le inseparabile de actul critic însuși, de expresia lui personală; atîta timp însă cît ele respectau „condiția fundamentală a acordului asupra principiilor”.

12.0. Opera lui Georg Lukács rămîne, indiferent de modul cum se realizează influența ei, un constant punct de reper pentru majoritatea încercărilor de interpretare sociologică a literaturii. Nu e lipsit de interes să arătăm că la cel de-al treilea colocviu internațional de sociologia literaturii (Royaumont, 1968)* problemele esteticii lukácsiene au polarizat interesul majorității participanților; iar discuțiile care au abordat, de pe poziții ideologice și estetice diverse, aspecte esențiale ale teoriei esteticianului maghiar au implicat — deloc întîmplător — pentru cei mai mulți dintre vorbitori, precizarea propriului punct de vedere în sociologia literaturii.

Lucien Goldmann, critic — om de știință (după o caracterizare a lui Jean Alter, valabilă și pentru T.W. Adorno ori Leo Loewenthal, toți cercetători care abordează problemele literare ca un teren de aplicație al propriilor teorii), cunoscut prin lucrări** care studiază „homologiile” posibile între formele literare și formele sociale, dintr-o perspectivă mărturisit marxistă, apare ca un „discipol sui generis” al lui Lukács. Pentru că așa cum o certifică studiile sale și cum el însuși și-a delimitat poziția în dezbaterile colocviului amintit, Goldmann se reclamă de la teoriile estetice ale primului Lukács, depărtîndu-se de esteticianul maghiar din faza matură a scrisului său, pe care o

* Cf. „Viața românească”, nr. 7/1968 prezentarea făcută și textele reproduse de Ov. S. Crohmălniceanu.

** *Le Dieu caché*, Paris, 1956; *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964; *Recherches dialectiques*, Paris, 1958; *Sciences humaines et philosophie*, Gonthier, 1966; *Marxisme et sciences humaines*, Paris, 1970.

consideră o involuție inaptă „a constitui o reînnoire a gândirii marxiste“.

De pe această poziție, criticul francez se disociază de vechile cercetări sociologice aplicate la literatură (posibile de redus la formele sociologismului vulgar), cercetări pentru care raporturile artă-societate erau îngrămădite în patul procustian al conținuturilor, printr-o suficientă comprehensiune a specificității artistice. „Tocmai de aceea — apreciază Goldmann — sociologia literară orientată spre conținut are adesea un caracter anecdotic și se dovedește a fi operatoare și eficace mai ales atunci când studiază *opere de nivel mijlociu* sau *curente literare*, dar își pierde progresiv orice interes pe măsură ce se apropie de marile creații“.

Lucien Goldmann dovedește, în același timp, o străduință particulară pentru scientizarea studiului literaturii. Când afirmă (după constatarea unui decalaj considerabil între științele așa-zise *exacte* și științele *umane*, atât prin diferența de amploare a rezultatelor atinse, cât și prin terminologia lipsită de precizie și de caracter operatoriu, (cf. *Racine*, 1970) că „studiul științific al operelor literare este, pentru moment, mai mult o speranță și o exigență decît o realitate“, Goldmann subînțelege — neîndoielnic — necesitatea substituirii exigenței realizate realității existente. Studiile lui ne par a reprezenta cel mai elocvent — în contextul subliniat — o direcție, care încearcă să fructifice, pînă la limita admisă de cerințele artei, rezultatele cercetării sociologice. Ele își propun să rezolve, deodată, nu numai o mai cuprinzătoare interpretare a literaturii, prin inserția ei într-un cîmp sociologic, dar și reînnoirea acestui tip de critică, atât față de propriile ei tradiții, cât și în comparație cu nivelul actual al studiului literaturii. Reușita e posibilă prin aducerea cercetării literare la un numitor comun cu celelalte științe umane, tocmai prin metodele sociologiei. Adecvarea studiului literaturii la oricare din exigențele acceptate de Goldmann, fie cele ale „științei“, fie cele ale sociologiei, presupune însă asumarea unui risc, pe care specificul operei de artă îl augmentează deseori, pînă la imposibila lui depășire.

În sociologie, Lucien Goldmann aparține unei orientări istoriste și umaniste. El se definește (cf. *Epistemologie de la sociologie*, în vol. *Logique et connaissance scientifique*, Paris, 1967) ca un adept al metodei structuralist genetice, care îmbină posibilitățile structuralismului cu cele ale istorismului, depărtându-se în același timp de „sociologia pozitivistă” și de „istoria evenimentelor”, constituindu-se într-o sociologie istorică sau istorie sociologică. Obiectul ei de studiu este realitatea socială înțeleasă ca o continuă „destructurare a unor structuri vechi și structurare a unor totalități noi, apte să creeze echilibre...”. În cercetarea concretă, sociologul francez acceptă o schemă structural statică (așa cum Marx a făcut cu strălucire în *Capitalul*), care să descrie starea de echilibru într-un anume moment. Schema structurală rămîne un instrument conceptual util numai în măsura în care i se subliniază caracterul provizoriu. În afara corelării diacroniei și sincroniei structuralismul eșuează în eroare, într-o falsă supraestimare a mijloacelor, care sînt transformate în scop. „Cerințele de a studia faptele umane — afirmă Goldmann — în structura lor esențială și în realitatea lor concretă presupun o metodă care să fie totodată istorică și sociologică”. Structuralismul genetic se reclamă de la o astfel de cuprindere comprehensivă a realității, apreciată ca premisă a unor demersuri de ordinul postdicției. „Interesul cel mai vizibil al metodelor *structuraliste* — după o expresie a sociologului Raymond Boudon — este de a introduce o ordine explicativă într-o incoerență fenomenală”^{*}.

^{*} Problema eficienței utilizării metodelor structuraliste în cercetarea sociologică și îndeosebi posibilitatea coordonării lor cu o perspectivă diacronică, se află într-o actualitate tot mai subliniată de majoritatea studiilor concrete ori teoretice din ultimii ani (cf. *Sociologia franceză contemporană*, București, 1971 — *Prefața* semnată de Ion Aluș și Ion Drăgan). În acest context afirmarea relațiilor neantagoniste, ci dimpotrivă necesare, dintre marxism și structuralism, precizarea noțiunii de structură și descrierea metodologiei structuraliste în deplină concordanță cu metoda dialectică și viziunea istoristă a marxismului a devenit tema unor numeroase studii (Roger Garaudy, *Perspectives de l'homme. Existentialisme, pensée catholique. Structuralisme*,

În planul studiului literaturii concepția lui Goldmann se îndepărtează în egală măsură atât de estetica deterministă (tradițională), cât și de estetica autonomistă. Opera literară, ca „obiect estetic este valabil“, e așezată în centrul vieții sociale, ca făcând parte integrantă din acest element intrinsec ei și nu unul exterior, posibil de separați de determinat. Orice creație culturală (sub diversele ei forme: religioase, filozofice, artistice etc.) reprezintă un comportament uman. Or, structuralismul genetic al lui Goldmann nu operează o separație radicală „între legile care regizează comportamentul creator în domeniul culturii sau comportamentul cotidian al tuturor“. Trăsăturile caracteristice ale operei literare nu sînt sesizabile într-un teritoriu autarhic, ci numai în cadrul realității sociale. „În interiorul cadrului delimitat prin legi generale se află caractere și legi specifice“. Prin reducerea, în principiu, a modului existențial de excepție al operei de artă (operație de certă sorginte sociologică) se realizează o nivelare a cîmpurilor estetice la cele sociale. Cuprinsă în chiar mijlocul socialului, opera de artă permite o interpretare sociologică nemijlocită. Diferența dintre sociologie și estetică nu mai este nici de obiect, nici de metodă, ci numai de orientare euristică.

Cercetarea structuralist-genetică în domeniul creației culturale pornește de la ipoteza că există pentru orice comportament uman o caracteristică universal-valabilă: fiecare comportament uman este sau tinde să fie semnificativ. „De cîte ori omul — subliniază Goldmann — se află în fața unei sarcini, a unei probleme de rezolvat încearcă să obțină un răspuns semnificativ la problema pusă. Mai mult, orice om tinde să facă din gîndirea lui o structură semnificativă și coerentă“. În măsura în care opera literară realizează un răspuns semnificativ, într-o structură cît mai coerentă, ea reprezintă un comportament uman privi-

marxisme, Paris, 1969; A. Roth, *Marxism și structuralism*, în „Revista Studia“, seria filozofie, 1970; Lucien Goldmann, *Structuralisme, marxisme, existențialisme*, în „L'homme et la Société“, nr. 2/1966; Paul Sébag, *Marxisme et Structuralisme*, 1969 etc.).

legiat. În această ipostază opera înfăptuiește un scop spre care tind, fără să-l atingă, toți membrii unui anume grup social. Opera literară nu mai îndeplinește, deci, o funcție reflectoare, ci una creatoare.

Din redefinirea funcției operei decurge aproape o suspendare a necesității cercetării raportului subiect-obiect. Universul coerent al operei corespunde unei viziuni asupra lumii, văzută ca realitate social-istorică determinată, ca un echilibru dislocat din mișcarea amorfă de structurare și destructurare, consolidat în virtutea unor exigențe a grupurilor sociale. „O viziune asupra lumii — se specifică în *Le Dieu caché* — este tocmai acel ansamblu de aspirații, de sentimente și idei care reunește pe membrii unui grup (de cele mai multe ori ai unei clase sociale) și-i opune celorlalte grupuri. Aceasta e fără îndoială o schematizare, o extrapolare a istoriografului, însă extrapolarea unei tendințe reale a membrilor unui grup, care realizează toți această conștiință de clasă, într-un mod mai mult sau mai puțin conștient și coerent“. Am putea spune, vorbind în termenii lui Lukács, că în-sinele operei nu mai e o nemijlocire nouă cu aparența nemijlocirii originare, ci chiar nemijlocirea originară, reală, devenită doar din difuză și aproximativă, organizată, coerentă. Interesul cercetării goldmanniene e deturnat astfel de la raportul obiect-subiect, asupra unor relații intrasubiective.

Interogația principală își propune o neobișnuită căutare: răspunsul trebuie să indice pe adevăratul autor al operei de artă. El nu mai este nici individul, ca entitate subiectivă (acceptie proprie pozițiilor empiriste, raționaliste și fenomenologice), dar nici colectivitatea în care acesta era un simplu epifenomen. Goldmann admite ca autor al operei colectivitatea (împreună cu romantismul) dar numai după ce o definește pe aceasta în spiritul gândirii dialectice hegeliene și marxiste, ca „o rețea complexă de relații interindividuale“. În mod firesc, în continuarea acestei imagini a colectivității, subiectul real al creației se dovedește a fi grupul social.

Acesta este autorul categoriilor mentale prin care se realizează opera. Nu există individ care să poată crea singur o viziune asupra lumii. Ea aparține de drept, grupu-

lui social, generator al unui proces de structurare ce elaborează în conștiința membrilor săi tendințe afective, intelectuale și practice ale adecvării la realitate; ele rămân cu mici excepții difuze, contraccarate de conștiința indivizilor. Scriitorul este membrul excepțional al grupului care sfârșind procesul de structurare, dă coerență tendințelor într-un univers imaginar semnificativ. „Însuși conceptul de subiect, așa cum ne-a fost transmis de tradiția filozofică individualistă — comentează criticul francez Jacques Leenhardt — se revelează ca o aparență înșelătoare, ca un concept ideologic mascînd adevărata origine a funcționării creației“.

Relația intersubiectivă majoră e o relație de tipul individ-grup social. Cum aceasta nu este niciodată univocă (ci dimpotrivă pluridirecțională): individ-familie, individ-națiune etc.) se ridică cu necesitate o problemă de epistemologie.

Fiecare dintre grupurile sociale „de apartenență“ are repercusiuni asupra gîndirii și comportamentului individual; însă numai „acțiunea anumitor grupuri particulare și specifice este de natură să favorizeze creația culturală“. Demersul epistemologic (metodologic în același timp) trebuie să încerce izolarea acestor grupuri.

Goldmann distinge „două tipuri diferite de grupuri sociale și două conștiințe colective care le corespund“. În primul tip sînt reunite grupurile (familie, grupuri profesionale etc.) care urmăresc, în calitate de comportamente colective, „ameliorarea unor poziții“ în cadrul unei structuri sociale. „Conștiința colectivă care le corespunde e o conștiință ideologică în măsura în care ea are un caracter particular și strict socio-centric și în care interesele materiale, în sensul cel mai înalt ori mai îngust al termenului, joacă un rol de departe preponderent“. În cealaltă parte sînt cuprinse „grupurile sociale privilegiate“, pentru care interesele materiale au o importanță net inferioară, în comparație cu dorința de unitate și coerență. Conștiința lor colectivă e orientată spre conturarea unei viziuni asupra lumii, viziune totală care implică posibilitatea ori chiar prezența efectivă a unui ideal al

omului. În societatea occidentală — socotește Goldmann — clasele sociale au reprezentat aceste grupuri privilegiate (selecția rămâne însă o problemă de cercetare empirică).

Opera literară, ca o structurare legată de grupurile sociale a căror „conștiință tinde spre o viziune globală a omului“, are — afirmă criticul francez — un caracter înalt individual și colectiv. Accentul e pus însă asupra colectivității, iar subiectul este dizolvat într-o intrasubiectivitate. „Dacă un creator poate crea în opera sa un univers semnificativ, coerent și unitar, este pentru că pleacă deja de la o elaborație colectivă a categoriilor și legăturilor intercategoriale mai mult sau mai puțin schițate, pe care le pune în interiorul universului creat, mult mai clar decât au făcut-o ceilalți membri ai grupului“. Subiectul creației operează, astfel, într-un câmp de subiectivitate creată de practica socială a grupului. Opera este locul în care se exprimă maximum de conștiință posibilă a grupului (conceptul aparține lui Lukács și definește maximul de adecvare la realitate pe care-l poate atinge conștiința unui grup, fără ca prin aceasta să-și schimbe structura). Ceea ce aparține în operă subiectului, ca entitate individuală, e rodul unor acte creatoare periferice, reduse la simple tehnici particulare. Artistului i se acordă un statut de artizan, negîndu-i-se vocația demiurgică. Numai „un om între oameni“, el apare ca un slujitor al grupului, un executor privilegiat, dar doar executor, oprit să vadă dincolo de marginile unui orizont determinat. Între maximum de conștiință posibilă și autoconștiința umană nu e doar o diferență cantitativă; autoconștiința umană aduce în favoarea ei decalajul dintre o existență în sine (chiar și privilegiată) și o existență pentru sine, între existența unui „om între oameni“ și a unui „om ca umanitate“.

Înalta autarhie acordată de Lukács operei prin chiar condiționarea ei de geneza social-istorică, este înlocuită de Goldmann printr-o existență *cotidiană*, în centrul vieții sociale. El ajunge astfel la constituirea unei estetici sociologice lipsită de autonomie teoretică (cf. Jacques Leenhardt, *Pentru o estetică sociologică*, în „Viața românească“ nr. 10/1971). Desființînd granița dintre procesul creator și restul acțiunilor sociale, Goldmann depășește complicata

relație deterministă artă-societate sub forma traiectului cauză-efect, printr-un determinism sui generis, fundamentat pe un raport de echivalență. „În această privință, structuralismul genetic a reprezentat o schimbare totală de orientare, ipoteza lui fundamentală fiind tocmai că acest caracter colectiv al creației literare provine din faptul că structurile universului operei sînt omologe cu structurile mentale ale anumitor grupuri sociale...”

Ca metodă concretă de studiu a realității sociale, structuralismul genetic are ca prim demers al cercetării „decupajul obiectului”, operație de delimitare a unor structuri din ansamblul datelor empirice. În domeniul creației literare, prima decupare a obiectului este *prealabil dată*: se consideră că marile opere literare reprezintă întotdeauna structuri semnificative coerente. Ipoteza, adevărată pentru fiecare operă în parte, trebuie revăzută atunci cînd e vorba de ansamblul scrierilor unuia și aceluiași autor. După o cercetare concretă a fiecărei opere a scriitorului respectiv, se delimitează grupuri provizorii de scrieri cu structură unitară. O dată constituite, acestea formează punctul de plecare pentru stadiul următor al analizei, avînd în același timp un rol de instrument metodologic. Analiza structurii fiecărei opere sau grup de opere dezvăluie semne orientative pentru decuparea, din interiorul vieții sociale, politice și economice, a grupurilor sociale structurate. „Progresul unei cercetări structuralist-genetice — consideră Goldmann — constă în a delimita grupuri de date empirice care constituie structuri, totalități relative și a le insera apoi ca elemente în alte structuri mai vaste, dar de aceeași natură, și așa mai departe”. Pentru operele literare se stabilesc relații inteligibile între structura universului imaginar și structura conștiinței colective; conștiința colectivă se prezintă astfel, ca un releu, ca o mediație între structura socială și structura operei.

Demersurile descrise pînă acum, la care criticul și sociologul participă într-o acțiune conjugată, constituie premisele actului critic în sine, al cărui scop îl reprezintă cunoașterea operei. El utilizează conceptele de comprehensiune și explicație, definite de Goldmann într-o manieră personală,

în virtutea unor recunoscute exigențe de investigație științifică.

Comprehensiunea este un proces, nu afectiv ori intuitiv, ci riguros intelectual. El urmărește „descrierea relațiilor esențiale care leagă evenimentele unei structuri” și „punerea în lumină a funcționalității optime a acestora”. Explicația, așa cum trebuie să apară în toate științele umane, e constituită „prin inserția unei structuri semnificative în alta mai vastă, pentru care ea este unul din elementele constitutive”. Ultima parte a definiției ne obligă să apreciem că explicația nu este altceva decât tot comprehensiune, însă la un alt nivel, presupunând o altă relație. „Explicație și comprehensiune — se afirmă în una din teoremele teoriei goldmanniene — nu sînt deci două procese intelectuale diferite, ci unul și același proces raportat la două cadre de referință”. Astfel orice descripție comprehensivă a unei structuri constituie o explicație pentru structurile parțiale care o formează. Piatra unghiulară a metodologiei lui Goldmann este *corelația organică* dintre explicație și înțelegere, posibilă prin perspectiva unitară asupra tuturor faptelor omenești.

Apar evident ambițiile hermeneutice ale criticii goldmanniene. Fiecare structură semnificativă (literară ori socială) se inserează într-un număr mai mare ori mai mic de structuri inglobabile, selectate după valoarea optimală a explicației lor*; fiecare inserție dezvăluie semnificații noi, vizînd întreaga plenitudine a operei.

* Pentru o operă literară structurile inglobabile ar putea fi istoria literară, biografia, grupul social. Prima se exclude, nefiind o structură autonomă. Posibilitatea de a explica geneza unor opere prin influența celor care au precedat-o nu e decât o „prejudecată universitară”. Valoarea explicativă a biografiei este simțitor redusă — pentru Goldmann — prin rolul minor acordat subiectului în procesul de creație al operei. În același timp, randamentul explicativ minim se justifică și prin imposibilitatea — în momentul actual al cercetării structurii psihologice — de a înțelege această structură cu instrumentele pe care le avem la îndemînă (regăsim aici critica goldmanniană constantă împotriva criticii psihologice). Grupul social e socotit, în consecință, structura cu valoare explicativă optimală, iar inserția sociologică fundamentală pentru descoperirea operei. Aprecierea se justifică atît prin importanța pe care o are conștiința colectivă în crearea operei, cît și prin argu-

Goldmann și-a exemplificat teoria printr-o analiză a tragediei raciniene (operă care, de altfel, a constituit în ultimul timp teren de aplicație pentru majoritatea noilor metodologii). Bineînțeles, noi nu ne putem propune aici decât un rezumat schematic, pentru a detașa etapele de analiză critică: a) primul moment, decupajul obiectului. Se acceptă ipoteza că tragediile raciniene, ca mari opere de artă, constituie structuri semnificative și coerente. b) În ansamblul creației raciniene se operează o distincție între dramă și tragedie, ultima cuprinzând toate piesele în care „conflictele sînt necesarmente insolubile”. E constituit astfel un prim grup provizoriu de opere (*Britannicus*, *Bérenice*, *Phèdre*, *Andromaque*), care presupun o structură unitară. c) Descripția comprehensivă a structurii universului tragic. Tragedia se constituie dintr-un conflict de valori, determinat de primordialitatea absolută a moralului asupra existențialului, a lui *doit être* asupra lui *ce qui est*. Exigențele etice impuse eroilor tragici sînt absolute, în afara oricărui compromis, dominate de categoria lui *Tout ou rien*. Caracterizat prin totalitate și valori absolute, universul tragic se opune lumii „cotidiene” caracterizată prin compromis și relativ. (Conflictul e efectul acestei coliziuni.) Un alt element esențial în structura tragică este existența personajului care cere realizarea unei justiții absolute, acela sub privirile căruia se desfășoară întreaga acțiune. „Tragedia se poate defini ca un spectacol sub privirea divinității”. Dumnezeuul tragediei nu este însă „Dumnezeul providențial” care să arate eroilor drumul spre realizarea unei existențe autentice; dur și implacabil, prezent tot timpul, dar fiind totuși o absență, el este un Dumnezeu ascuns („Le Dieu caché”). Conceptul devine centrul vital al întregii structuri tragice: „prezența continuă a divinității îi oprește pe oameni să adoarmă, iar absența lui face din această veghe o agonie”. În funcție de această viziune sînt

mente de ordin metodologic. Între grupurile sociale și marile opere ale culturii pot fi stabilite oricînd legături necesare. Complexitatea psihologică vine din apartenența individului la mai multe grupuri, care din compunere dau o structură unică, relativ incoerentă. Participînd la un singur grup indivizii își anulează celelalte trăsături, încît structura lor devine mai simplă.

delimitate și celelalte elemente ale universului tragic: eroii racinieni (Dumnezeu, omul, lumea), momentul atemporal (ca problemă a compoziției), greșeala tragică etc. d). Semnele dominante ale structurii tragice — triada: Dieu, monde, homme, dar mai ales afirmarea imposibilității oricărei existențe intramundane valabile — direcționează căutările criticului în structura socială a epocii, indicând alegerea jansenismului ca grup social structurat în care se pot integra, ca elemente parțiale, operele studiate. Descrierea sociologică comprehensivă a Port-Royalului (distincția dintre jansenismul centrist și jansenismul extremist etc...) devine explicație a structurilor literare.

Jansenismul extremist a oferit lui Racine elementele constitutive ale universului pe care-l creează în tragediile sale. Fără să facă o reflectare pasivă, Racine transpune viziunea asupra lumii a unui grup, ducând această doctrină pînă la coerența extremă pe care n-ar fi atins-o nici unul dintre membrii acestuia. Între grup și operă, mediația esențială este conștiința colectivă, actualizată de autor ca intrasubiectivitate.

Analiza romanului modern pe care o întreprinde ulterior, îi oferă lui Goldmann o explicitare metodologică nouă, cerută de situația particulară a relației dintre structura romanului și structura socială. Semnele dominante obținute prin descrierea comprehensivă a universului românesc nu mai pot indica nici un grup social structurat care să accepte romanul ca element parțial al lui. „Romanul analizat de Lukács și Girard — conchide criticul francez — nu pare să mai fie transpunerea imaginară a *structurilor conștiente* a unuia sau altuia dintre grupurile particulare, ci să exprime, dimpotrivă (și poate că acesta e cazul și al unei foarte mari părți a artei moderne în general) o căutare a unor valori pe care nici un grup social nu le apără în mod efectiv și pe care viața economică tinde să le facă implicite tuturor membrilor societății“. Romanul nu mai exprimă deci nici o conștiință reală și nici o conștiință posibilă a unui anume grup. În relația dintre formele sociale și formele literare conștiința colectivă nu mai este o mediație necesară. Structura inglobabilă a romanului modern este chiar economia, societatea capitalistă; descrie-

rea comprehensivă a acestei realități, dominată de fetișismul mărffii și de reificare, devine explicativă pentru o structură caracterizată și ea de valori implicite. Raportul de echivalență se află astfel într-un contact direct al poliilor lui: conceptul de omologie își este suficient lui însuși.

Indiferent de numeroasele obiecții ce i se pot aduce teoriei goldmanniene (subaprecierea subiectivității în creație și implicit coborîrea viziunii marii opere la conștiința unui grup, disjunția dintre conținut și formă*), cât și analizelor concrete (neconsiderarea națiunii între grupele sociale privilegiate, insuficiența explicativă a omologiei, argumentarea neconcludentă a valorii operei prin conceptul de coerență**), inadecvarea metodei la creațiile mai vechi a căror structură socială inglobabilă nu poate fi descrisă comprehensiv, de o manieră valabilă, din lipsă de documente) structuralismul genetic a dezvoltat într-o argumentație interesantă — ale cărei sugestii mai pot fi fecunde — metodologia descrierii relațiilor dintre formele literare și formele sociale și posibilitatea utilizării acestora în procesul

* Socotind că structurarea conținutului (deci in-formarea lui) nu este decât de resortul gândirii colective, scriitorului ca subiect revenindu-i doar medierea structurării prin tehnici literare, Goldmann ajunge în analiza concretă să creeze o disjunție între formă și conținut; nu prin defavorizarea explicită a formei, ci prin subevaluarea ei mascată. Criticul operează o despicare a formei: forma ca in-formare a unui conținut, ale cărei elemente sînt elaborate de conștiința colectivă și forma ca mijloc specific literar, element minor, neinteresant pentru descoperirea operei. „Cît privește relația dintre acest univers și mijloacele de expresie specific literare — scrie în *Le Dieu caché* — abia dacă o vom aborda uneori în treacăt, fără nici o velleitate de analiză aprofundată“. Mai tîrziu, el va încerca în analiza *Elogiilor* lui Saint-John Perse să dea o importanță mai mare mijloacelor specific literare, prin reliefarea unor relații între un model global și microstructuri (Puncte metodologice: punerea în lumină a unui model semantic global al poemului, schema unui sistem global de relații a oamenilor cu alți oameni, studiu sociologic al genezei acestui model, prelungirea acestei structuri globale semantice în ansambluri de structuri parțiale, pe toate planurile pe care le comportă studiul unui text scris). Va renunța curînd la acest tip de analiză care era contrar întregii lui activități științifice.

** Cf. Paul Cornea, *Asupra structuralismului în critică și istoria literară*, în „Revista de istorie și teorie literară“, nr. 2/1967.

de descoperire și înțelegere a operei. Fiecare din cărțile lui Goldmann cuprinde analize subtile și interesante, cu reală semnificație în planul cercetării literare ori sociologice. Ceea ce i se poate obiecta criticului — de data aceasta în chip fundamental — este o evidentă omogenizare a analizei estetice cu analiza sociologică. Consecință a unei teorii care nu poate în nici un caz să fie bănuită de vulgarizare, această „omogenizare” rămîne un obstacol greu de trecut pentru critica literară goldmanniană. Așezînd creația literară în mijlocul socialului, cu intenția (ambitioasă, spunem noi, ajutați de nerealizarea ei) de a cuprinde toate faptele umane într-o perspectivă unitară, Goldmann a fost nevoit să facă prea multe concesii trăsăturilor omologe dar nespecifice ale structurilor. De aceea în analiza concretă, „corelația organică” dintre explicație și comprehensiune rămîne totuși superficială și fatalmente inefficientă. Inserția structurii imaginare într-o structură reală, aduce — de cele mai multe ori — o explicație relevantă în ordine logică și nu la nivelul semnificațiilor estetice. Aminteam mai înainte, că procesul nivelator postulat de Goldmann în ansamblul comportamentelor umane face ca distincția dintre cercetarea sociologică și critica literară să nu mai fie realizabilă nici prin obiect și nici prin metodă, ci numai prin orientarea euristică a demersurilor. Iar această orientare rămîne — dincolo de aparențe — ambiguă.

13.0 Un model de analiză construit pe principii foarte asemănătoare cu cele ale lui Goldmann îl găsim în studiile germanului Erwin Köhler. Punctul de plecare al explicării deterministe a operei este și la el descrierea comprehensivă a structurii literare a unei capodopere, încercînd apoi să dezvăluie dialectica specifică a relațiilor acesteia cu formele sociale. Literatura este totdeauna — după Köhler — îndeosebi acolo unde ea se încoronează într-o operă de geniu, oglinda și interpretarea unei stări a societății la un moment precis al evoluției istorice. În același timp el observă că nu pot fi presupuse schimbări în suprastructura literară (prin apariția de teme și forme noi) la orice schimbări ale bazei. Modificarea spațiului artistic nu se întîmplă decît atunci cînd modificările sociale iau proporțiile unor veritabile revoluții. Analiza romanului

lui Flaubert, *Madame Bovary*, e o explicitare a acestor teze (cf. Köhler, E. *Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par d'analyse de textes littéraires français de différentes époques*, în *Littérature et Société*).

14.0. În schimb R. Barthes, care acordă o importanță minoră, în general, criticii sociologice ori psihologice, propune o interpretare sociologică a literaturii printr-o analiză detaliată a mesajului literar în raport cu istoria și societatea, raport particular care nu acoperă cu necesitate istoria și sociologia conținuturilor (cf. Barthes, R. *L'analyse rhétorique* în *Littérature et Société*).

15.0. Experiențele criticii sociologice, cu o tradiție care aproape se suprapune peste însăși istoria criticii, au înregistrat la timpul lor, ca orice activitate umană, realizări eclatante ori eșecuri lamentabile. Nici unele și nici altele nu pot și nu trebuie supralicite spre a-i inventa o falsă superioritate, spre a-i susține necesitatea în câmpul cercetării literare în defavoarea altor forme de critică ori pentru a-i condamna demersurile ca inadecvate și vulgarizante în spațiul estetic.

Privită din perspectiva timpului nostru, istoria criticii sociologice mărturisește o elocventă dezvoltare ascendentă. De la simple ipoteze exprimate neconcludent, ea a propus esteticii literare propoziții care au căpătat valoare de axiomă. Teoria ei, argumentată la modul general de o filozofie a cauzalității și-a câștigat prin materialismul istoric un fundament științific marcant. De la statutul empiric, de simplă aplicație ori explicație a unor principii teoretice, critica sociologică și-a putut îndrepta demersurile spre scopul propriu menirii ei: cunoașterea operei. Câștigându-și o conștiință critică ea își justifică dreptul la existență prin ea însăși, într-un raport complementar cu alte forme ale criticii.

Analizele concrete ale criticii sociologice beneficiază astăzi de sugestiile unei estetici (cea a lui Georg Lukács) care i-a oferit o justificare nu numai profesională, dar și morală. Evoluția gândirii critice și dezvoltarea sociologiei i-au pus la dispoziție posibilități metodologice practic nelimitate. Desigur, nici una dintre metodele amintite aici ori altele existente n-ar putea fi propusă ca model al unei tehnici

de analiză. Ele rămân, cu câștigurile și limitele lor, inseparabile de textul care le-a utilizat. Paradoxal, orice metodă se poate formula doar la sfârșitul unei analize, când și-a îndeplinit misiunea, devenind aproape inutilă. Pentru că fiecare act critic presupune dincolo de regulile obiective ale metodei expresia unei personalități; fiecare critic aduce cu el harul și talentul său, numai în funcție de care metoda se poate dovedi adevărată sau falsă, utilă sau lipsită de caracter operatoriu.

Semnificația unei metode nu stă în posibila ei utilizare ca invenție brevetată, cât în postularea, față de ea însăși, a unei atitudini critice. „Dacă metodele noi sînt prețioase în domeniul literar — afirmă Jean Starobinski — cea mai prețioasă încă va fi aptitudinea de a exersa în orice timp o critică a metodei: spiritul însuși al criticii se manifestă aici în cea mai deplină puritate“.

A înțelege în spirit critic critica sociologică nu înseamnă altceva decît a-i recunoaște spiritul critic.

Résumé

L'auteur formule à nouveau quelques-uns des problèmes principaux de la position de la critique par rapport au thème choisi. En délimitant deux types de critique (*directe*, intéressée par l'œuvre même et *indirecte*, préoccupée par l'espace extérieur duquel et dans lequel l'œuvre a émergé), la critique sociologique doit être définie comme une étude des sources de l'œuvre. Subordonnée à une pensée, dominée par le principe de la causalité, elle essaie de comprendre et d'expliquer l'œuvre par les conditions sociales, politiques et économiques d'une réalité déterminée; sa recherche est fondée sur une esthétique déterministe.

La présente étude suit l'évolution de l'interprétation littéraire d'une perspective sociologique en soulignant des moments principaux de la pensée esthétique déterministe (Bacon, Fontenelle, Dubos, Montesquieu, Mme de Staël). H. Taine, à qui un chapitre séparé est consacré, est considéré comme le premier auteur qui est imposé un système esthétique déterministe cohérent en tant que théorie d'une activité critique réelle, en reprenant des suggestions du hégélianisme, du positivisme et de la critique biographique de Sainte-Beuve.

L'étape décisive dans l'histoire de la formation structurale d'une esthétique déterministe et sociologique est délimitée par l'apparition des œuvres de Marx et d'Engels. Comme une conséquence des principes généraux de la philosophie marxiste, l'interprétation de l'art ne peut être isolée de l'espace déterminant de l'existence sociale. Dans l'esprit de la nouvelle science de la société — le matérialisme historique — le marxisme a déplacé définitivement l'accent du déterminisme sur le plan social et économique, ses arguments étant basés, sans aucune équivoque, sur une méthode dialectique, ce qui exclut une compréhension mécaniciste des relations causales mentionnées. L'analyse de la manière dont furent

utilisés les critères sociologiques dans la critique littéraire (du XIX^e siècle) directement influencée par le matérialisme historique (Lafargue, Mehring, Plékhanov), insiste sur la critique de C. Dobrogeanu-Gherca, appréciée comme étant la plus significative dans ce contexte.

A partir du XX^e siècle, la critique sociologique — tant sur le plan de l'histoire que sur celui de la recherche applicative — suit une évolution presque parallèle à celle de la sociologie. Après avoir présenté une esquisse du développement de la sociologie comme science (tout en accentuant les relations avec le phénomène artistique), l'étude procède à une définition de la sociologie de la littérature, branche de la sociologie née après la seconde guerre mondiale, et qui est un produit de l'époque dans laquelle la sociologie est dominée par un processus encore non-achevé de ramification et de spécialisation. Le statut disciplinaire de la sociologie littéraire n'est discuté minutieusement, que de la perspective de ses relations avec la critique sociologique. La distinction soulignée jusqu'à présent seulement d'une façon équivoque, mais considérée comme absolument nécessaire, se fait du point de vue de leur objet et de celui de l'implication de l'angle axiologique dans les recherches spécifiques. Comme conséquence de ces considérations et partant d'une redéfinition de la critique comme acte d'adéquation à l'œuvre (dans le sens d'un accord plénier et significatif sous le rapport existentiel) la critique sociologique est saisie comme une méthode particulière de compréhension de l'œuvre en elle-même; elle dépasse ainsi l'explication génétique (son but original) et aspire à justifier et à exprimer une conscience critique, présente en n'importe quel acte critique authentique.

Pour l'époque contemporaine, on considère que la contribution la plus représentative à l'évolution de la critique sociologique est l'œuvre de l'esthéticien hongrois G. Lukács. Le chapitre qui lui est consacré s'efforce de mettre en évidence «la brèche qu'il a définitivement ouverte» dans l'interprétation traditionnelle du phénomène littéraire. En même temps, on exemplifie la possibilité de l'application des principes théoriques par une analyse concrète, en commentant l'un des textes les plus substantiels de la critique littéraire lukácsienne, à savoir celui qui se réfère à l'œuvre de Tolstoï. En conclusion, l'étude s'occupe de la contribution du Français L. Goldmann, lui aussi dissocié des anciennes recherches sociologiques appliquées en littérature comme adepte

de la méthode du structuralisme génétique (exemplifié par l'analyse du théâtre de Racine).

L'auteur croit que l'histoire de la critique sociologique présente un sens ascendant et que les démarches de cette méthode — qui se trouve dans une relation complémentaire avec d'autres formules critiques — peuvent être fécondes dans l'interprétation de la littérature. Mais le caractère valable et la valeur de la critique sociologique peuvent être jugés seulement à travers l'ouvrage concret du critique, seul élément qui puisse prouver la vérité d'une méthode, son utilité ou le manque du caractère opératoire.

Summary

The author reformulates some of the main problems as the situations in which criticism is placed depending on the topic which has been chosen. Delimiting two types of criticism (the *direct one*, interested in the work itself and the *indirect one*, concerned with the exterior space from which and in] which work has appeared, the sociological criticism may be defined as a study of the origins of work. Subordinated to a thinking that is dominated by the principle of causality, this latter tries to understand and to explain work by the social, political and economic conditions of a determined reality; its research is substantiated by a determinist aesthetics.

Continuing, the present study follows the evolution of the literary interpretation from the sociological prospect stressing principal moments of the determinist aesthetical thinking (Bacon, Fontenelle, Dubos, Montesquieu, M-me de Staël), H. Taine, to whom a separate chapter is devoted, is considered to be the first author who has imposed a determinist coherent aesthetical system as a theory of a real critical activity taking again suggestions of the hegelianism positivism and of Sainte-Beuve's biographical criticism.

The decisive stage in the history of creating the structure of a determinist-sociological aesthetics, is delimited by the publication of] Marx and Engels works. As a consequence of the general principles of the Marxist philosophy the interpretation of art cannot be isolated from the determined space of social existence. In the spirit of the new science on society — the historical materialism — Marxism has shifted definitively the stress of determinism into the social and economic field; its arguments are based, without any ambiguity, on a dialectical method which excludes a mechanistical understanding of the above described relations. The analysis of the manner in which the sociological criteria

have been utilized in the literary criticism (of the XIXth century), influenced directly by the historical materialism (Lafargue, Mehring, Plehanov insists upon C. Dobrogeanu-Gherea's criticism, appreciated as the most significant one in this context.

Beginning with the XXth century, the sociological criticism follows — both in matter of theory and in that of applicable research — almost parallel evolution with that of sociology. After presenting a draft of the development of sociology as a science (emphasizing the relations with the artistic phenomenon), this study deals especially with the sociology of literature. This branch of sociology has come out after the second world war as a product of the epoch in which sociology is dominated by a process — not yet closed — of ramification and specialization. The disciplinary statute of literary sociology is minutely discussed only from the prospect of its relation with sociological criticism. The distinction between them, up to now equivocally underlined but considered to be absolutely necessary, is made from the point of view of their object and from the implication of the axiological angle in the specific researches. Based on these considerations and starting of a redefining of criticism as an act of adequacy to the work (in the sense of a plenary and significant agreement in the existential respect), sociological criticism is understood as a particular method of understanding the work itself. Thus it transcends the genetic explanation (its original purpose) aiming at justifying and expressing a critical conscience that is present in any genuine critical act.

For the contemporary age, the most representative contribution to the evolution of sociological criticism is appreciated to be the work of the Hungarian aesthetician G. Lukács. The chapter which is devoted to him, makes the attempt to point out the „breach definitively opened“ in this traditional sociological interpretation of the literary phenomenon. At the same time, one exemplifies the possibility to apply the theoretical principles to the concrete analysis commenting one the most substantial texts of Lukács literary criticisms, namely that referring to the realism in Tolstoi's work. In conclusion this study deals with the contribution of the Frenchman L. Goldmann, who too is dissociated from the old sociological researches applied in literature, as a supporter of the method of genetic structuralism (exemplified by an analysis of Racine's theatre).

The author believes that the history of the sociological criticism has an ascending sense and that the proceedings of this method that are in a complementary relation with more critical formulae may be fruitful in the interpretation of literature. But upon the validity and the value of sociological criticism can be passed a judgement only by the concrete writing of the critic, the sole element which can prove the truth of a method, of its utility or the lack of an operational character.

Analiza de text:
tradiție și inovație
în perspectiva
noilor direcții critice

ALEXANDRU TUDORICĂ

PENTRU O TEORIE A ANALIZEI DE TEXT

Se face remarcant, în câmpul cercetării literare din ultima jumătate de secol, un fenomen pus în evidență de majoritatea lucrărilor de specialitate: deplasarea interesului exegezei de la studiul procesului de creație către actul receptării și mai ales către investigarea operei, înțelegând ca structură specifică. O subliniere a însemnătății momentului analizei poate căpăta în acest context o semnificație particulară.

Într-un înțeles foarte larg și tradițional, avându-și locul său de drept în desfășurarea oricărui proces de cunoaștere, actul analizei decurge după principii cunoscute și descrise de multă vreme. În cadrul receptării estetice, momentul analitic echivalează cu o intervenție a unor facultăți intelectuale, interferate cu cele ale sensibilității într-un tot unitar, dar care, pe parcursul procesului receptării și în funcție de experiența și specializarea contemplatorului de artă, pot căpăta, la un moment dat, o pondere superioară. Așa cum arată T. Vianu [1], prima impresie pe care o produce contactul cu opera artistică, impresie constituită dintr-o stare mai degrabă confuză și nediferențiată, face loc treptat ivirii facultăților analitice: „Sigur este că pe măsură ce procesul receptării artistice se dezvoltă, atitudinea critică a spiritului crește în importanță”, investigând elementele participante la structura operei, în primul rând cele formale și apoi și cele de adîncime. Evident, rezultatele acestui moment analitic sînt apoi resorbite în judecata finală sintetizatoare.

Termenul de *analiză* desemnează însă și o activitate critică de un tip special, avînd un statut bine delimitat.

Analiza literară este un act complementar al oricărui demers critic ce nu dorește să rămână în sfera abstractă a teoriei. Ea măsoară capacitatea cercetătorului literaturii de a veni în contact direct cu faptul artistic, de a coborî pe terenul demonstrației practice. Rezultând în mod explicit sau implicit dintr-o anumită poziție estetică, analiza vrea să facă evidente aceste propoziții generale, să dovedească aderența științei la obiectul său. Însă chiar fără o subsumare declarată la o teorie mai largă, analiza își presupune principiile ce o guvernează și în numele cărora se dezvoltă. Tocmai această aparentă independență a putut lăsa uneori impresia unei mari ușurințe în manevrarea analizei de literatură, idee întărită de o anume întrebuintare a ei încă din școală, unde adesea e condusă fără sistem sau în mod rutinier.

În ultima vreme, în cuprinsul cercetării actuale a literaturii, termenul și actul desemnat de aceasta au început a căpăta valori particulare. Devine astfel cu puțință și chiar necesară constituirea unei teorii a analizei, menită să-i delimiteze acesteia statutul de activitate critică specială, care, respingînd în parte sensul tradițional al denumirii, revendică trăsăturile tot mai accentuate ale unei sinteze. Înglobînd în sine uneori factorii intrinseci și extrinseci pe care-i presupune abordarea operei sau investigînd numai opera la toate nivelurile ei, analiza tinde într-o măsură tot mai mare să evadeze din seria momentelor consecutive în relație cu care ea este de obicei înțeleasă, dobîndind o evidentă autonomie, constituindu-se ca un demers critic complet.

Pe de altă parte însă, analiza continuă să păstreze tradiționala sa valoare de exemplu, fapt principal valabil pentru orice metodă critică preocupată să-și sublinieze noutatea punctului de vedere. Analiza adună astfel în sine, în chip ilustrativ, virtualitățile cele mai fecunde pe care sistemul teoretic dorește să le pună în lumină, ea dă seamă de puterea de convingere a noii metode pe lângă lectorul specialist, dar și pe lângă cel mai puțin specialist, speriat uneori de complicațiile unui sistem stufos și abstract; ea reprezintă proba de foc a acestui sistem, forța lui de convingere și de răspîndire atîrnînd de multe ori

de calitate — considerată din toate punctele de vedere — a analizei demonstrative.

Este evident că, în majoritatea cazurilor, analiza, înțeleasă ca punct terminus al teoriei, suportă presiunea acestuia, se pliază la exigențele demonstrației. Desprinderea ei de sistemul general devine anevoioasă, uneori cu nepuință. Demonstrația rămâne atunci un frumos exemplu particular, care stârnește admirația sau încântarea lectorului, dar care nu poate fi transportat în afara cadrelor sistemului.

În ce constă substanța demersului analitic și care este relația analistului cu textul ce-i stă în față? „S-au văzut, în vremea noastră, dezvoltându-se tehnici din ce în ce mai perfecționate, servind la descrierea operei literare. Toate elementele constitutive și pertinente ale unui poem, de exemplu, sînt identificate; apoi se descrie dispunerea lor relativă, pentru a accede la o nouă prezentare care trebuie să ne permită să-i pătrundem mai bine sensul. [...] Descrierea e, în literatură, un rezumat raționat; el trebuie să fie astfel compus încît trăsăturile principale ale obiectului descris să nu fie omise și să reiasă chiar cu mai multă evidentă. Descrierea e o parafrază, dar o parafrază devolantă, parafrază care afișează principiul logic al propriei organizări, în loc să-l ascundă” [2]. Apare cu destulă claritate aici sensul complex al acestei activități; ea trebuie înțeleasă, în realitate, ca implicînd, așa cum spuneam, un moment final — și hotărîtor — al sintezei. E semnificativă, în acest sens, și substituția terminologică, analizei preferîndu-i-se termenul mai cuprinzător și mai puțin angajant de descriere. Această recompunere a operei analizate creează un spațiu între obiectul artistic și parafraza sa, spațiu în care se introduce exegetul. Activitatea acestuia nu e inutilă, cu toate că „orice operă este în acest sens cea mai bună descriere posibilă a sa; în întregime imanentă și exhaustivă” [3]. Recompunerea în replică a operei poartă în sine marca interpretului, care luminează „pustișă” dintr-un anumit unghi, dînd prin aceasta un sens structurii investigate. Aceasta pentru că, așa cum arată și R. Barthes [4], nici un discurs critic nu este inocent. El își angajează subiectul, făcînd vizibile în transparența lui nu

numai o anumită ideologie, mai mult sau mai puțin explicit constituită, dar și calitățile individuale, intuiția și talentul criticului, care însoțesc în chip nemijlocit, în analiza concretă, ilustrarea oricărui sistem, oricât de formalizat s-ar pretinde acesta. De aceea, posibilitatea de a oferi niște modele de urmat, spre care aspiră de fapt, în ciuda oricăror declarații contrare, creatorii de sisteme, se lovește de prezența intolerantă, deși poate nedorită ca atare, a maestrului în interiorul discursului critic. Frumusețea unor demonstrații analitice face din acestea aproape opere de creație, pe care însă învățăcelul șovăie să le demonteze în mecanismul lor intern, de teamă ca nu cumva recompunerea lor din alte elemente și cu mai slabe puteri să nu aducă anularea perfecte coerențe interioare, pe care numai semnul unei prezențe subiective dominante o poate realiza.

Orice teorie general constituită ambiționează în realitate să-și cuprindă obiectul în reguli precise. Analiza literară în școală, de exemplu, are prin definiție nevoie de un asemenea grad sporit de sistematizare, care s-o facă aprehensibilă de media celor ce se vor apropia cu ajutorul ei de literatură. Acum mai mult ca niciodată însă, posibilitatea reducerii la un numitor comun metodologic a mării varietăți de formule critice individuale, chiar a celor mai sistematice, se dovedește o operație extrem de anevoioasă.

Două sînt principiile fundamentale pentru care critica înnoitoare din ultimele decenii s-a luptat cu ardoare și care par a fi astăzi, în mare parte, bunuri cîștigate: abordarea intrinsecă a faptului artistic (fără a exclude, în unele sisteme critice — dimpotrivă, considerînd-o complementară — abordarea extrinsecă [5]) și înțelegerea operei ca structură, ca totalitate de elemente interrelaționate, consecință directă a primei propoziții. „Un poem, în măsura în care este un bun poem, e o unitate organică, în care toate elementele sînt vital întrepătrunse“, susțin Cl. Brooks și R.P. Warren într-o carte de analize poetice devenită clasică [6]. Consecințele pentru analiză sînt precizate în continuare: „Putem evidenția ritmul sau imaginile

pentru a le discuta, dar știm că am făcut o abstragere și că lucrul pe care îl scoatem în afară e în realitate un aspect dintr-un întreg. Realizăm abstragerea, studiem aspectul numai în vederea unei mai bune înțelegeri a întregului și a interrelațiilor sale complexe". Sau, într-o viziune mai nouă, care încearcă unificarea elementelor componente în cadrul unei totalități în întregime semnificante: „Verbalizarea e un proces în care toate părțile sînt semnificative. Sensul se naște doar în momentul enunțării" [7], „nici una dintre părțile textului poetic nu poate fi înțeleasă fără să-i definim în prealabil funcția. Considerate izolat, aceste părți nici nu există; toate calitățile și profilul determinat al fiecăreia dintre ele sînt un produs al raportării — prin comparație sau opoziție — la celelalte părți" [8].

Ideea considerării operei în specificitatea ei particulară, de individ unic, și nu numai ca „semn", ca simplă ilustrare a ideilor generale, filozofice, morale, culturale ale autorului sau ale epocii, și-a făcut loc treptat în cercetarea literară tradițională. Ezra Pound, unul dintre înaintașii recunoscuți ai noii critici americane, scria în 1934, cu adresă directă la „misiunea profesorului" și făcînd clasică apropiere a studiului literaturii de cel al științelor naturii, ca într-un aparent nou pozitivism: „Observînd aceeași defecțiune intelectuală în critica literară sau în programele afișate, stigmatizăm scrierile care constau în termeni generali. Acești termeni generali nu au în cele din urmă nici un înțeles. [...]. Educația generală este în situația de a profita de paralela cu studiile biologice bazate pe **examinarea** și **compararea** exemplelor particulare. Orice predare a literaturii trebuie să fie fundată pe prezentarea și juxtapunerea unor exemple individuale de opere și nu pe discutarea opiniilor unor alți oratori *despre* situația generală a unui poet sau a unui autor". E. Pound vorbește în încheiere de „o nevoie inexorabilă de fapte", adică „opere individuale, pasaje de literatură" [9].

Această atenție la individualitatea operei, enunțată de una dintre propozițiile de bază de mai sus, conduce în mod evident la un alt principiu fundamental: primatul textului. Consecințele acestui postulat teoretic au fost

numeroase și extrem de fecunde. Ideea că textul literar conține în sine sau că prin el se lasă deslușite toate elementele definitorii pentru opera respectivă și că studierea sa trebuie să treacă înaintea altor considerații de ordin mai general face din acesta calea fundamentală de pătrundere în structura operei. Textul este cel prin care cititorul ia contact nemijlocit cu opera. La nivelul limbajului transpar și obsesiile adânci, inconștiente ale autorului, așa cum încearcă să le descopere o critică psihanalitică (în forma ei cea mai coerentă, psihocritica lui Ch. Mauron).

Întreaga structură a operei se lasă întrezărită, ca un filigran, în limbaj. El este fața pe care opera o întoarce către lume. Evident, analiza nu e ținută să rămână la acest nivel. Ea poate trece dincolo, cu condiția să-i recunoască primordialitatea în cadrul încercării de dezvăluire a specificității operei și să se întoarcă de fiecare dată la el. Analiza poate decupa în text, dar vizînd o structură de adîncime, temele profunde ale universului poetic, așa cum procedează critica tematică a unui J.-P. Richard. Poate, în sfîrșit, să pună în relație viziunea despre lume a scriitorului — descoperită tot în operă — cu o istorie, cultură, societate care au produs-o, ca în structuralismul genetic al lui L. Goldmann. Dar avînturile metafizice, ideologice, morale ale criticii tradiționale de semnificație sînt astfel în permanență controlate de ancora fixată cu temeinicie în învelișul verbal al operei.

Acest prim nivel, al textului, coroborat cu celelalte structuri care alcătuiesc structura operei [10], propune lecturii o vădită coerență în cazul operelor de valoare. Noțiunea de *stil*, înțeleasă în modul cel mai obișnuit ca realizîndu-se la nivelul unui puternic centru unificator care e personalitatea scriitorului, poate fi extinsă în jos și în sus, adică la nivelul operei particulare (principiul central care structurează elementele ei componente) sau la nivelul unităților superioare ca generalitate: curent, epocă, specific național etc. Analiza stilistică practică de cele două mari direcții ale criticii stilistice* abordează textul literar din unghiuri și cu finalități deosebite. Metoda sta-

* Vezi *Critica stilistică*.

tistică a dat o serie de rezultate utile în cercetarea stilului operelor, plecând de la datele obiective ale textului. Mai fecundă pare însă azi transportarea principiului statistic în încercările de formalizare a discursului literar, cum este cazul în *extremis* al poeticii matematice. Cealaltă direcție, numită de P. Guiraud stilistica genetică și ilustrată în chip strălucit de analizele lui L. Spitzer sau E. Auerbach, a impus mai ales o prezență fascinantă, aceea a creatorilor ei. Rolul principal acordat intuiției accentuează aici interpretarea personală, subiectivă a datelor obiective furnizate de text. Mai mult decât atât, analiza depășește cu mult nivelul propriu-zis al acestuia, cum este cazul lui Auerbach, ridicându-se cu îndrăzneală la înălțimi spectaculoase, care interzic, prin complexitatea demersului critic, imitarea modelului. De aceea, analiza de text obișnuită continuă să se mențină în limitele unei abordări stilistice degradate, situația fiind întreținută într-un fel și de mulțimea și imprecizia înțeleșurilor date noțiunii de *stil*.

Ciștigurile evidențiate de analiza stilistică a textului au putut fi integrate însă cu folos în înțelegerea operei ca structură, ca interrelaționare organică a părților, ca sistem al sistemelor, așa cum procedează teoria și analiza structuralistă. Analiza literară poate afla aici sugestii fecunde, întrucât relația fragmentului de discurs poetic — de care se ocupă analiza — cu întregul se încarcă de o semnificație deosebită [11].

De la formalismul rus al deceniilor 10—30, pe de o parte, și din tradiția criticii engleze, reprezentată prin I.A. Richards, T.S. Eliot și alții, pe de altă parte, s-a dezvoltat critica structuralistă, la ora actuală deja subîmpărțită în școli și mișcări, unele divergente. *New criticismul* american cunoaște în sînul său grupul școlii aristotelice de la Chicago, care, producînd un reviriment al vechilor clasificări bazate pe limitele rigide dintre genuri, specii și subspecii și judecînd opera în funcție de respectul acesteia pentru normele prestabilite [12], se întîlnește, în acest avînt al unei rigori clasiciste, cu grupul structuralist francez de la revista „Communications”, care readuce în actualitate o știință a limbajului îngropată în uitare de istorismul romantic și critica sainte-beu-

viană: retorica. Exemplul retoricii este elocvent pentru situația actuală a cercetării limbajului. Născută de timpuriu, retorica a dăinuit aceeași în liniile ei fundamentale timp de peste 2500 de ani, ca întruchiparea cea mai durabilă a conștiinței limbajului. Dispariția retoricii tradiționale odată cu revoluția literară romantică „a creat un gol în științele umaniste, și stilistica a făcut deja un drum lung pentru a acoperi acest gol. De fapt, nu ar fi cu totul fals dacă am considera stilistica drept o nouă *retorică*, adaptată modelelor și exigențelor studiilor moderne în lingvistică și în literatură”, scrie S. Ullmann în „Language and Style” [13]. Acest demers, început de stilistică, al întoarcerii la text, părăsind vagile declarații ale criticii de factură romantică, este continuat cu aplicație de cercetarea retorică modernă, continuare a *noii critici* franceze. Nevoia de formalizare a limbajului literar, de punere în evidență a legilor după care se dezvoltă discursul poetic sau de reducere a aparent nenumăratelor variante ale discursului narativ la câteva invariante e un import de scientizare pe care cercetarea literaturii îl datorează apropierei, mai evidente ca oricând în istoria relațiilor dintre cele două discipline, de lingvistică, la rîndul ei legată, în aceeași intenție de modelare a limbajului, de matematică și cibernetică, producînd, de exemplu, gramaticile transformaționale și generative [14]. „În mașina retorică, ceea ce se introduce la început, abia ieșind dintr-o afazie nativă, sînt materialele brute ale raționamentului, ale faptelor, un «subiect»; ceea ce se obține la sfîrșit e un discurs complet, structurat, gata înarmat pentru a convinge”. Totalitatea figurilor retorice ale limbajului realizează „o rețea unică, un fel de artifact, care ne permite să imaginăm arta retorică drept o mașină subtil compusă, un arbore de operații, un program destinat să producă discurs” [15]. I.M. Lotman susține cu argumente pertinente că „interpretarea literaturii trebuie să devină o știință” [16], iar S. Marcus, comentînd ideea lui Thibaudet după care poezia determină stări imprecise, dar mijloacele cu care ea este făcută sînt precise, consideră că „tocmai pe acestea din urmă le poate studia cu succes matematica” [17].

În ce relație s-ar afla analiza concretă a operelor cu această încercare de a constitui studiul discursului literar într-o știință? Aparent, într-o opoziție, derivând din obiectivele diferite ale celor două activități critice. Handicapată atîta vreme de statutul paradoxal al obiectului său (rostul literaturii este, spune R. Barthes [18], de a „instituționaliza subiectivitatea“, aliind astfel două contrarii care o fac insesizabilă pentru o cercetare obiectivă), poetica pare decisă acum să-și depășească rezervele cu privire la cantitatea de inefabil conținut în opera literară și, trecînd peste o asemenea dificultate care a blocat mereu puțința constituirii unei științe a literaturii, să desprindă legile de funcționare a acestui tip special de discurs. „S-a pus întrebarea, în mai multe rînduri, dacă studiile literare — fie istorie sau critică — ar putea deveni o știință. Dar tentativele unor cercetători de a transforma aceste studii în știință au eșuat; tot așa cum au eșuat cele ale adversarilor lor de a explica motivele eșecului. Cauza principală a acestui dublu insucces rezidă în specificitatea obiectului presupus al științei literare; acest obiect pare a fi constituit de operele literare existente“, scrie T. Todorov [19]. Pentru a depăși însă acest impas, crede criticul, ar trebui modificat unghiul de vedere: „Orice travaliu științific se vede obligat să prescrie cum ar trebui să fie operele mai curînd decît să descrie cum sînt ele. Totuși, operele sînt aici, și dacă ele nu se supun schemelor științifice e pentru că această știință nu e bună“. Și iată apărînd opoziția despre care era vorba mai sus: „Singura manieră de a justifica existența unui discurs științific asupra literaturii este de a opune de la început știința descrierii. Poetica e distinctă, într-adevăr, ca orice știință, de descrierea operelor literare“ [20]. Diferența constă în direcțiile opuse pe care le ia mișcarea spiritului critic în cele două activități: „Dacă a descrie înseamnă a porni de la anumite premise teoretice căutînd a obține o reprezentare raționalizată a obiectului studiului, a face operă de știință înseamnă a discuta și a transforma chiar premisele teoretice, după ce s-a trecut prin cunoașterea unui anumit obiect“. Poetica se dezinteresează astfel, în intenția ei generalizatoare, de căutarea specificității unei opere anume; ea

„nu va avea ca sarcină descrierea sau interpretarea corectă a operelor literare ale trecutului, ci studiul condițiilor care fac posibilă existența acestor opere“. Așa încît, dacă ea se apleacă totuși asupra unui poem spre a-l analiza, „aceasta nu va fi pentru a-și ilustra premisele (sau, în orice caz, destul de rar, și aceasta în scopuri pedagogice), ci pentru a trage din această analiză concluzii care completează sau modifică premisele de la început; cu alte cuvinte, pentru a ridica o problemă teoretică“. Opera analizată nu va fi decît o formă de manifestare a funcționalității limbajului, o surprindere pe viu, în mișcare, a mecanismelor și a legilor după care acesta se constituie ca existență. Obiectul poeziei este astfel alcătuit „din posibile, iar nu din reale“; neputînd fi decît teoretic, el devine, „propriul său discurs mai de grabă decît cel al literaturii“, el „postulează, delimitează, decupează și organizează obiectul său aparent, literatura: simplu releu-mediator“. Astfel între poetică și literatură se instalează o relație dialectică, „fiecare dintre ele este un limbaj care tratează despre celălalt; și în același timp, fiecare dintre ele nu tratează decît despre sine însăși“.

Ce cîștigă, totuși, analiza literară din această încercare de scientizare a discursului critic, ca și din celelalte demersuri înnoitoare ale criticii actuale? Profiturile pe care le lasă întrezărite metodologiile desprinse din ilustrările concrete ale noilor orientări sînt suficient de convingătoare pentru ca analiza literară tradițională să se intereseze de aceste procedee.

ANALIZA DE TEXT ÎN PERSPECTIVA NOILOR DIRECȚII CRITICE

Ar fi util poate să prezentăm mai întîi, în cîteva cuvinte, o metodă de analiză tradițională în învățămîntul liceal francez, dar mai puțin cunoscută la noi în forma sa sistematică. Este vorba despre „explication de texte“, așa cum apare ea fixată în cîteva lucrări ale unor autori consacrați ai metodei: G. Rudler, J. Bézard, M. Roustan [21]. Folosind expunerea acestuia din urmă (oricare dintre cele trei

titluri conține aproximativ aceeași sistematizare), iată momentele principale ale acestui tip de analiză literară:

1. *Lectura cu voce tare*, prin fidelitatea, expresivitatea și naturalitatea ei, trebuie să servească drept prefață explicării ulterioare;
2. *Localizarea* fragmentului de text ales pentru analiză privește mai ales un capitol dintr-o narațiune sau un act dintr-o piesă, dar e utilă și pentru înscriserea între celelalte creații de același tip ale autorului a unei fabule de La Fontaine, de exemplu, sau a unei satire de Boileau;
3. *Studiul fondului* începe cu determinarea ideii dominante sau a sentimentului general, urmată apoi de studiul ideilor particulare. Aici discuția se poartă asupra valorilor morale, psihologice, sociale etc. ale textului, se face un comentariu istoric, se evidențiază consecvența și verosimilul caracterelor, în sfârșit, se desprinde profitul pe care cititorul îl poate trage din lectura textului;
4. *Planul textului* grupează ideile desprinse mai înainte într-o compoziție logică și eventual una artistică;
5. *Studiul formei* cuprinde o precizare asupra sensurilor cuvintelor (de ex. arhaisme), o discuție despre figurile de stil și tropi, o analiză a metricii și a prozodiei, ca și considerații asupra armoniei stabilite între formă și gândire în textul ales;
6. *Concluziile* sînt de două feluri: un rezumat al comentariilor anterioare și cîteva remarci mai generale în completare, tratînd despre autor sau epocă.

Metoda afirmă în mod clar preeminența studiului textului în cadrul apropierei de literatură, M. Roustan, de exemplu, ridicîndu-se împotriva „cursurilor de literatură” compuse din „recitarea unor prejudecăți gata preparate și a opiniilor dinainte făcute” [22]. Punctele tari ale metodei sînt claritatea, precizia, rigoarea. Dar scopul ei depășește limitele perceperii frumosului artistic, pe de o parte pentru că „observațiilor literare li se adaugă cu necesitate observații morale, utile pentru a cultiva în noi, împreună cu dragostea de frumos, înălțarea și rafinarea gîndirii, demnitatea însăși a caracterului”, pe de altă parte pentru că ea „este un exercițiu de precizie”, stimulează în același timp instinctul curiozității și al cercetării, ca și reflecția, clarviziunea, judecata, iar „prima condiție pentru a reuși, calitate care prin ea singură poate să se

dispenseze de multe altele, dar pe care nici o alta n-o înlocuiește, este exactitatea strinsă, conștiincioasă, severă. Cu cît mai mare e rigoarea metodică și precizia obiectivă, cu atît mai perfectă e explicația de text“ (p. VI—VII).

Această succintă prezentare nu poate înlocui, evident, lectura unor aplicații concrete care, de multe ori, în ciuda aparentei uscăciuni și rigori metodologice, sînt remarcabile (autorii recomandă în mai multe rînduri alierea și subordonarea „spiritului geometric“ celui „de finețe“). Ele se instalează în primul rînd în planul conținutului, producînd din plin comentarii savante în legătură cu sensurile și valorile termenilor, cu explicarea aluziilor de epocă la care trimite textul, operații obișnuite într-o literatură cu o lungă istorie, cum este cea franceză (de altfel, maestrul citat cu devoțiune de toți autorii metodei este G. Lanson). Dar aplicațiile sînt făcute mai ales asupra literaturii clasice și romantice, și în acest cadru în special asupra operelor și pasajelor care suportă rezumarea și conspectul fără mare pierdere pentru întreg: teatru, proză și poezie descriptivă, narativă sau de idei. Împărțirea explicită a organismului operei în conținut și formă viciază fundamental apropierea adecvată a textului.

E notabil faptul că, odată cu înțelegerea mai complexă pe care au impus-o în cercetarea literaturii noile metode critice, *explicația de text* n-a fost de tot abandonată, ci s-a încercat să i se aplice o infuzie de metodologie nouă, capabilă s-o aducă la zi. Cartea lui H. Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes français* [23], apărută în ediția a III-a (1969) cu o introducere teoretică refăcută față de edițiile anterioare (ed. I—1957), contrastează în chip fundamental cu principiile așezate sub aceeași etichetă a „explicației de text“ în lucrările clasicilor metodei. Pentru Hatzfeld, explicația de text stă acum sub semnul criticii stilistice, care se află în centrul întregului comentariu al textului. Momentele constitutive ale acestuia sînt aceleași, atunci cînd se cercetează cadrul exterior textului, dar diferă esențial în abordarea sa propriu-zisă. Astfel, după 1. *delimitarea sau localizarea textului* în cadrul operei de unde e extras, urmează 2. *o încercare de înțelegere generală a textului*, avînd o valoare preliterară

dispenseze de multe altele, dar pe care nici o alta n-o înlocuiește, este exactitatea strinsă, conștiincioasă, severă. Cu cît mai mare e rigoarea metodică și precizia obiectivă, cu atît mai perfectă e explicația de text" (p. VI—VII).

Această succintă prezentare nu poate înlocui, evident, lectura unor aplicații concrete care, de multe ori, în ciuda aparentei uscăciuni și rigori metodologice, sînt remarcabile (autorii recomandă în mai multe rînduri alierea și subordonarea „spiritului geometric” celui „de finețe”). Ele se instalează în primul rînd în planul conținutului, producînd din plin comentarii savante în legătură cu sensurile și valorile termenilor, cu explicarea aluziilor de epocă la care trimite textul, operații obișnuite într-o literatură cu o lungă istorie, cum este cea franceză (de altfel, maestrul citat cu devoțiune de toți autorii metodei este G. Lanson). Dar aplicațiile sînt făcute mai ales asupra literaturii clasice și romantice, și în acest cadru în special asupra operelor și pasajelor care suportă rezumarea și conspectul fără mare pierdere pentru întreg: teatru, proză și poezie descriptivă, narativă sau de idei. Împărțirea explicită a organismului operei în conținut și formă viciază fundamental apropierea adecvată a textului.

E notabil faptul că, odată cu înțelegerea mai complexă pe care au impus-o în cercetarea literaturii noile metode critice, *explicația de text* n-a fost de tot abandonată, ci s-a încercat să i se aplice o infuzie de metodologie nouă, capabilă s-o aducă la zi. Cartea lui H. Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes français* [23], apărută în ediția a III-a (1969) cu o introducere teoretică refăcută față de edițiile anterioare (ed. I—1957), contrastează în chip fundamental cu principiile așezate sub aceeași etichetă a „explicației de text” în lucrările clasicilor metodei. Pentru Hatzfeld, explicația de text stă acum sub semnul criticii stilistice, care se află în centrul întregului comentariu al textului. Momentele constitutive ale acestuia sînt aceleași, atunci cînd se cercetează cadrul exterior textului, dar diferă esențial în abordarea sa propriu-zisă. Astfel, după 1. *delimitarea sau localizarea textului* în cadrul operei de unde e extras, urmează 2. *o încercare de înțelegere generală a textului*, avînd o valoare preliterară

(explicarea cuvintelor, aluziilor etc.). Se trece apoi la 3. *interogarea surselor*, operație de istorie literară, fără de care explicarea de text ar rămâne „un passe-temps d'amateur”. Dar, ține să precizeze autorul, „explicația istorică, tinzând astfel să interpreteze textul în cultura și stilul timpului său” (p. 11), nu e un demers istorist sau determinist, ci doar o nevoie de a înțelege corect geneza operei analizate. Ni se propune apoi o delimitare terminologică, nu fără implicații mai profunde: „Tot ceea ce, în explicație, nu e artistic, e comentariu. Explicația propriu-zisă e interpretarea stilistică și structurală”. Aceasta se poate astfel apropia de text din exterior (textul e confruntat cu un chestionar prestabilit) sau, cu mai mult folos, din interior (respingînd un plan preconceput și utilizînd un soi de intuiție). 4. *Cercetarea structurii* textului înțelege termenul „structură” în cu totul alt sens decît cel care pare consacrat în prezent; e vorba de metrică și prozodie, formele fixe de poezie, tipul de strofă întrebuițat, rima, eufonia ș.a. 5. În sfîrșit, centrul întregii explicări, studiul detaliat al formei e *analiza stilistică propriu-zisă*. Hatzfeld aderă explicit la metoda stilisticii intuitive, de tip Spitzer, Vossler, deși recunoaște că e mai greu de urmat decît cea a stilisticii descriptive de tip Bally, Bruneau. Acest moment al cercetării încearcă să recompună, plecînd de la faptul de expresie revelator, cosmosul stilistic al operei, structurat în jurul motivului fundamental unificator. 6. Ultimul moment al explicației, denumit *critica*, tinde pe de o parte să sintetizeze remarcile anterioare, pe de alta să extindă discuția în planul ideilor mai generale. „Critica, sprijinită pe analiza stilistică, [...] cîștigă dacă e existențială, dacă transcende orice formalism, trăgînd avantaje din aspectele etice, angajante, cel puțin în măsura în care sînt inseparabile de formele estetice, a căror capacitate purificatoare o măsoară” (p. 13). Apare aici și o timidă încercare de definire a valorii, pusă în posibilă legătură cu „gradul de armonie descoperită între aspectele stilistice și cu raportul lor cu forța unificatoare” (p. 13).

Sistemul propus, suficient de eterogen (chiar și ca terminologie), nu beneficiază însă de geniul comentatorului, încît analizele propriu-zise rămîn la distanță de inten-

ția exprimată de a integra în tiparul tradițional câștigurile noii critici. Metoda produce și de data aceasta o bună interpretare a conținutului textului. E notabilă totuși înclinarea comentariului critic spre o înțelegere unificatoare a celor două planuri — conținutistic și formal — chiar dacă ele apar încă astfel delimitate.

Această nevoie profundă de a considera opera în întregimea ei complexă a fost tradusă într-o metodologie mai completă a analizei de către critica structuralistă. O sinteză a noilor perspective despre „modul de existență a operei literare” o oferă lucrarea devenită clasică a lui R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii* [24]. Pe urmele fenomenologului R. Ingarden, autorii descriu opera ca fiind sub forma unei structuri arhitectonice, realizate din mai multe straturi: stratul sunetelor, stratul unităților semantice (cuvinte și combinații de cuvinte), stratul lumii autorului sau al obiectelor reprezentate (intriga, personajele etc.), și apoi două straturi strâns legate și uneori implicate în acesta din urmă, anume al unghiului de vedere al autorului asupra acestei lumi (unde pot interesa, de exemplu, tehnicile narrative) și al calităților metafizice (sublimul, tragicul, sacrul ș.a.). Analiza unei opere, oprindu-se pe rând la toate aceste niveluri, investighează structura în adâncime, anulând astfel dihotomia conținut-formă. Acestei cercetări intrinsece Wellek și Warren îi adaugă posibilitatea unei considerări a operei văzute în sincronie, adică întreținând relații cu alte opere cu care realizează împreună un anumit gen sau o anumită specie literară, după cum, introducând punctul de vedere al diacroniei, opera își va afla locul într-o posibilă istorie literară. În sfârșit, autorii *Teoriei literaturii* nu uită să încheie această descriere a „modului de existență a operei” cu chestiunea *valorii*, judecată finală și de sinteză.

Toată această construcție, desfăcută în părțile ei componente, trebuie însă înțeleasă ca un organism viu, ca un sistem de interrelații în mișcare. Mai importantă decât părțile unui anumit poem este comportarea acestora în cadrul structurii unice, irepetabile pe care o avem de pus în lumină. Încă formalistii ruși subliniau această idee, care s-a dovedit deosebit de fecundă, întrucât a permis

căutarea specificității literaturii în legile de funcționare a sistemului operei. „Faptele artistice dovedesc că diferența specifică a artei nu se exprimă prin elementele care constituie opera, ci prin utilizarea particulară a acestora”, scria B. Eichenbaum [25], iar V. Șklovski preciza [26]: „Imaginile sînt aproape imobile; din secol în secol, din țară în țară, de la poet la poet ele se transmit fără a suferi schimbări. [...] Tot travaliul școlilor poetice nu e decît acumularea și descoperirea de noi procedee pentru a aranja și a elabora materialul verbal, el constă mult mai mult în dispunerea imaginilor decît în crearea lor” [27].

O încercare de a sintetiza rezultatele obținute de noile teorii literare, oferind totodată și o metodologie a analizei, o constituie studiul lui S. Alexandrescu, *Analiza de text și critica organică* [28], pe care îl alegem de aceea pentru un comentariu mai amplu. Autorul consideră analiza de text ca aparținînd în întregime criticii stilistice (deși, chiar din demonstrația sa, rezultă mai curînd, așa cum spuneam și mai înainte, o integrare a noutăților produse de critica stilistică într-o viziune mai largă, aceea a orientării structuraliste). Textul, asupra căruia se poartă analiza, este definit ca „o creație organică, unitar concepută și realizată, în care toate detaliile, indiferent la ce nivel al expresiei, se integrează aceleași structuri artistice” (p. 140). Într-o bună tradiție a interpretării stilistice de tip Spitzer-Auerbach, „o perspectivă organică asupra operei de artă ține seama deci atît de sistemul de relații complexe între termenii operei, cît și de necesitatea de a vedea în orice detaliu întregul, sensul primului relevînd semnificația celui de-al doilea” (p. 140). Suprafața pe care textul o oferă cercetării este, evident, expresia, în care însă, așa cum a arătat încă de mult T. Vianu, noi vom descoperi reflexul intenției artistice și nu doar un inventar indiferent de fapte de limbă. Faptele de expresie sesizate se pot așeza în trei serii diferite de observații. Prima conține elemente numeroase, dar oarecum întîmplătoare, fără vreo funcționalitate artistică. Ele țin de caracteristica primului contact, mai curînd empiric, al cercetătorului cu textul, atunci cînd acesta înregistrează tot ceea ce observă, fără a practica încă o selecție. A doua

serie de fapte este constituită însă de particularități relevante pentru definirea specificității textului, reliefând astfel în acesta *structura*. Ea intră într-un anumit raport cu a treia clasă de observații, așezate la un nivel și mai general și care dau seamă despre personalitatea artistului, ținând de *stilul* acestuia. Noțiunile de *structură* și de *stil* se află într-un raport echivalent cu acela a două cercuri ce se intersectează, suprafața delimitată în comun marcând tocmai posibilitatea transferului dintr-un plan în celălalt. Stilul scriitorului nu e în întregime reprezentat prin particularitățile descoperite în textul analizat, după cum acesta cuprinde în structura sa specifică numeroase elemente care nu pot fi considerate ca aparținând stilului autorului în general. Dar, datorită acelei arii comune, un anumit procedeu descoperit în text poate fi relevat ca aparținând stilului scriitorului, și de acolo generalizarea poate atinge chiar și nivelul unui eventual stil al epocii sau al unui curent artistic. „Cele trei serii de observații ale analizei de text se ierarhizează deci piramidal. La nivelul inferior (sau, mai plastic zis, subteran, ele susținând esafodajul celor revelate artistic) se află observațiile cele mai numeroase, dar neimportante. La nivelul mediu se află faptele de structură, iar la nivelul superior cele de stil. Urmărind verticala de jos în sus, cantitatea faptelor de expresie observate este invers proporțională cu relevanța lor. Principiul care guvernează piramida este cel al *selecției* întreprinse de cercetător în ansamblul studiat. Materialul de construcție este același în toată piramida, aceleași fapte gramaticale, lexicale ori imagistice sînt analizate de fiecare dată, dar valorificarea lor se face în lumina unor principii diferite, selective. În același cuvînt, cercetătorul «vede» relevanțe diferite și din trei elemente poetice el selectează două pentru nivelul mediu și reține doar unul pentru cel superior” (p. 139).

Avantajul acestei mișcări inductive este că ea permite controlarea în text a tuturor observațiilor generale, care devin astfel ulterioare. Caracterul „deschis” al operei, vizibil și la nivelul textului, permite deci descoperirea în acest plan al expresiei a reflexului unor sisteme de

apreciere, variabile în funcție de factorii care realizează condiția receptorului.

Straturile textului, pe care urmează să le lumineze analiza, se regăsesc, în liniile lor generale, în modelul oferit de Wellek și Warren. Pentru nevoile practice ale analizei, ele sînt într-o oarecare măsură detaliate și înmulțite. *Nivelul sonor* ne va interesa prin organizarea sa metrică, ritm, rimă, aliterații etc. Trebuie prevenită ideea căutării cu orice preț la acest nivel a unor semnificații abstracte; el oferă mai degrabă sugestii latente, sprijină sensurile aflate la celelalte niveluri. *Stratul gramatical*, realizat din două substraturi, *morfologic* și *sintactic*, se definește la nivelul cuvîntului (de ex. valorile verbale pot fi indici de ordin local sau temporal în planul poetic, articularea poate stabili precizia sau imprecizia evocării etc.) și a combinațiilor de cuvinte în sintagme, propoziții, fraze, apoi în strofe, pînă la întregul poem. Aici intervine noțiunea de *context*, în funcție de care cuvîntul primește sensurile și valorile unice, specifice pentru poemul analizat. *Stratul lexical și semantic* pune problema raportului între sensul de bază și valorile contextuale ale cuvîntului, discută arhaismele, neologismele, argoul etc., descoperind, dacă se poate, specificul selecției întreprinse de scriitor în materialul general al limbii. Următorul strat, al imaginilor poemului, ambiționează, prin reconstituirea sistemului imagistic al textului, să pună în mișcare lumea sa fictivă. Acum începe detașarea de limbajul propriu-zis. Discuția se poartă aici asupra tehnicilor narative, asupra manierei descriptive, intrigii, personajelor etc. Ultimul strat privește *semnificațiile cele mai generale* ale textului, aici intrînd tradiționalele considerente de ordin istoric, social, moral pe care le propune textul, aducînd cu ele informații și despre personalitatea creatorului. În sfîrșit, *concluziile* trec în revistă observațiile anterioare și încearcă să construiască un profil unic al operei, îmbinînd elementele de structură cu cele de stil, legînd deci textul particular de profilul general al creației scriitorului.

Analiza nu se termină însă cu totul aici. Ea e completată de momentul *evaluării*. Operația privește mai întîi

opera dintr-un unghi de vedere istoric, încadrînd-o în contextul apariției sale și făcînd cuvenitele referiri la biografia autorului, la istoria literară, la genul sau categoria de opere la care lucrarea respectivă se ratașează, la motivele împrumutate sau transmise altor opere. Urmează în cele din urmă o judecare a valorii estetice, pentru care opera e readusă în prezentul receptorului, verificîndu-i-se capacitatea de a răspunde unor întrebări, mereu altele, ale actualității.

Rezultatele practice obținute pe o asemenea bază [29] probează calitatea metodei de a se plia la specificul textului ales și de a-l lumina mai complet decît ar face-o maniera tradițională a analizei literare, acordînd atenția cuvenită elementelor de expresie, fără a pierde pentru aceasta din capacitatea de a extrage din text valori înalte de semnificație mai generală. Metoda pare a avea în plus și avantajul de a atenua excesivul tehnicism de care suferă în bună parte analizele școlii structuraliste (de văzut, de exemplu, analizele lui R. Jakobson — în colaborare cu C. Lévi-Strauss — la poeziile lui Baudelaire *Les Chats* [30] sau *Spleen IV* [31]. În același timp însă toate aceste aplicații practice care folosesc noua metodă dovedesc încă o dată faptul — care nu se mai cere subliniat — că intuiția și talentul analistului sînt indispensabile oricărei metodologii, oricît de completă ar părea ea. Calitățile personale sînt cele care realizează coerența întregului edificiu analitic, care sudează într-o structură într-adevăr unitară numeroasele niveluri abordate, în mod fatal, succesiv. Acest liant individual este cel care înviază „mașinăria” descrisă și care, în același timp, dă culoare personală comentariului critic. Pentru că, deși R. Jakobson crede că „eticheta de *critic literar* aplicată unui cercetător al literaturii este tot atît de greșită cum ar fi denumirea de *critic gramatical (sau lexical)* aplicată unui lingvist” [32], despărțind astfel în chip ferm „studiul literaturii” de „critica literară” (cu toate că analizele sale concrete probează tocmai contrariul), în realitate, pentru a izbuti o abordare completă, inclusiv valorică, atunci cînd e vorba de un obiect concret — opera — și nu de „literaritatea” literaturii, cele două aspecte ale cercetă-

rii trebuie aliate. Scepticismului cu care e întâmpinată uneori această încercare de înnoire a cercetării tradiționale, justificat, poate, de „neajungerea” metodei sau de aparenta ei prolixitate, defecte datorate începutului de drum, i se poate răspunde prin dovezi practice ale evidentei compatibilități dintre intuiție și sistem riguros, care pun în lumină faptul că „intuiția și gustul nu se pot dispensa de metode mai exacte de cercetare, ca și faptul contrar. Tehnicitatea nu exclude intuiția, ci o face posibilă sau o verifică. Intuiția nu funcționează în gol, ci presupune o familiaritate cu opera, pe care nimic n-o facilitează mai mult decât analiza stilistică riguroasă. Idealul este, evident, simultaneitatea celor două principii. Practica de lucru a unor cercetători iluștri a dovedit că un asemenea deziderat este realizabil” [33].

Această manieră de abordare a operei literare, înțelegând-o ca pe o structură realizată din mai multe niveluri intercorelate, dă rezultatele cele mai bune mai ales în cazul unui text poetic. Motivele sînt ușor de înțeles: un asemenea text poate oferi material pentru o cercetare relevantă la toate nivelele menționate, inclusiv cel sonor și cel gramatical, în vreme ce un text de proză propriu-zisă (proza poetică supunîndu-se în bună măsură unor legi asemănătoare cu cele ale poeziei) sau de teatru vor deveni cu adevărat interesante pentru analiză abia de la nivelul „obiectelor reprezentate” înainte, adică de la nivelul tramei evenimentiale și al personajelor, spre semnificațiile mai largi pe care acesta le oferă lecturii. De aceea, o analiză de proză sau de text dramatic necesită și o metodologie diferită de abordare. Ea va încerca aici ceea ce pentru poezie era mai dificil de realizat, și anume formalizarea, obținerea unui model după care se dezvoltă discursul narativ, prin reducerea aparentei diversități a operelor concrete la cîteva invariante fundamentale, așa cum încearcă pentru prima dată V. Propp în legătură cu basmul sau cu povestirea fantastică [34].

Așezîndu-se mai ales la nivelul menționat, analiza se va strădui să decupeze în părți simple, mergînd pînă la unitățile minime, compoziția unei narațiuni și să reducă la concizia modelului numeroase tipuri de relații dintre

personaje, adică să construiască o *logică a acțiunilor* și o *sintaxă a personajelor*. În același timp, analiza se va interesa de procedeele de bază ale tehnicii scriitorului, elemente prin care acesta își face simțită prezența în toate formele de povestire. Am enunțat deja cu aceasta cele două aspecte fundamentale ale considerării povestirii. Formaliștii ruși (V. Șklovski, B. Eichenbaum, B. Tomașevski) vorbeau în acest sens despre *fabulă* și *subiect*; fabula ar fi astfel „ansamblul evenimentelor legate între ele care ne sînt comunicate de-a lungul operei. Fabula ar putea fi expusă într-o manieră programatică, urmînd ordinea naturală, adică ordinea cronologică și cauzală a evenimentelor, independent de maniera în care ele sînt dispuse și introduse în operă” [35]. Ea reprezintă „un material realist care nu este în sine o construcție artistică, și, pentru a deveni ca atare, trebuie să i se aplice legile specifice ale construcției artistice, care, din punctul de vedere al realității, sînt întotdeauna niște convenții” (p. 287). Fabula se opune subiectului, care ar putea fi definit ca fiind „constituit de aceleași evenimente, dar care respectă ordinea lor de apariție și șirul informațiilor care ni le fac cunoscute”. Pe scurt, „fabula e ceea ce s-a întîmplat în mod efectiv; subiectul e felul în care cititorul a luat cunoștință de cele întîmplate” (p. 268).

Aceste preocupări mai vechi au fost readuse în actualitate și dezvoltate de școala structuralistă franceză [36]. Se poate desprinde din ele o metodologie a analizei povestirii (traducem astfel termenul francez „*récit*”) care, fără a înlocui cu totul, așa cum se va vedea, cercetarea tradițională, o completează cu sugestii fecunde în direcția dezvăluirii unei specificități a compoziției narrative.

Spre deosebire de un poem liric, al cărui semnificat este unic (și, deci, a-l rezuma ar însemna a da tocmai acest semnificat, ceea ce ar duce la evaporarea identității poemului), discursul narativ se oferă rezumării și formalizării [37]. Ceea ce nu e traductibil în el se află la ultimul nivel narativ, al scriiturii. Această punere în lumină a structurii unui discurs narativ este esențială, pentru că, spune R. Barthes în continuare, „pasiunea care ne poate aprinde la lectura unui roman nu e aceea a unei «vizi-

uni» (de fapt, noi nu «vedem» nimic), e aceea a sensului, adică de ordinul superior al relației“, iar acest sens „posedă și el emoțiile, speranțele, amenințările, triumfurile sale“; „ceea ce se întâmplă“ într-o povestire, în sens referențial, e singur limbajul, aventura lui, „a cărui apariție nu încetează niciodată de a fi sărbătorită“ (p. 26—27).

Vechilor termeni *fabulă* și *subiect* le corespund, în terminologia mai nouă, *histoire* și *discours*. Ei alcătuiesc împreună unitatea operei, despărțirea se face numai din considerente metodologice.

1. Povestirea ca istorie*

Acesta este nivelul la care narațiunea poate fi rezumată. El posedă două mari compartimente: o logică și o dezvoltare a acțiunilor; personajele și raporturile dintre ele.

A. *Logica acțiunii* se bazează în principiu pe succesiunea a trei momente fundamentale: a) primul enunță posibilitatea procesului prin prezentarea formei de conduită pe care personajul o va urma sau a evenimentului consecutiv; b) al doilea moment realizează aceste virtualități, conduita sau evenimentul devin acte; c) al treilea încheie procesul sub forma rezultatului atins. Aceste trei momente principale dau împreună, în chip schematic, o micronarațiune. Toate povestirile din lume ar fi astfel rezumabile la o succesiune de asemenea secvențe cu structură stabilă, cîteva la număr, cum ar fi: contractul (înțelegerea), protecția, înșelătoria, sarcina, greșeala, capcana ș.a. Aceste secvențe se pot lega între ele fie prin în-

* Prezentarea care urmează topește la un loc elemente degajate din următoarele surse: T. T o d o r o v, *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications“, nr. 8 și *Littérature et signification*, Paris, 1967; Cl. B r e m o n d, *La logique des possibles narratifs*, în „Communications“ nr. 8 și *Le message narratif*, în „Communications“ nr. 4; A. N i e l, *Comment utiliser l'analyse structurale du récit dans les études littéraires et l'analyse des textes*, în „Le français dans le monde“, nr. 75, 1970.

lănțuire (gen *Decameronul*), fie prin încastrare una în cealaltă (gen *O mie și una de nopți*), fie prin combinarea acestor două tipuri fundamentale. Procedeul de bază folosit pentru asamblarea părților componente ale unei intrigi este paralelismul (figurat prin formula $AX... AY$, unde A este elementul identic, iar X și Y variabilele). El cunoaște situații subiacente: antiteza ($X = -Y$), gradarea ($AX... AY... AZ$, unde $X > Y > Z$ sau $X < Y < Z$), repetiția ($X = Y$), care de fapt, în literatură, nu e niciodată o repetiție totală.

Dezvoltarea acțiunii anunțate de primul moment se poate realiza în două sensuri, obținând astfel:

a) *un proces de ameliorare*, din care fac parte etape ca: *îndeplinirea sarcinii de către erou* (mijloacele folosite pentru aceasta, obstacolele de înfruntat), *intervenția aliatului* (legat de erou în relații de egalitate = prietenie, sau de inegalitate = credit), *eliminarea adversarului*, care poate avea loc pe cale pașnică, negocierea producându-se prin seducție (schimb, serviciu propus), prin intimidare (teamă) ori pe cale ostilă (prin agresiune), în sfârșit, *retribuția* (prin recompensă sau prin înfăptuirea răzbunării de către erou);

b) *un proces de degradare*, care poate urma după încheierea unui proces de primul tip, stricând starea de echilibru la care acesta condusese și introducând o nouă stare de tensiune, propice pentru dezvoltarea în continuare a povestirii; el este provocat de o *greșeală* sau de o *obligație* supărătoare (plata unei datorii, de exemplu, sau supunerea fiului față de tată), starea de inferioritate fiind percepută ca o agresiune virtuală din partea termenului superior și provocând o eventuală reacție de protejare; poate urma apoi *sacrificiul voluntar* (făcut cu intenția de a obține o recompensă) și, în cele din urmă, *agresiunea suferită* care poate duce fie la dispariția victimei, fie la o soluție de tip: fugă, ripostă, negociere; (aici intră și *pedeapsa*, care e tot o agresiune, dar îndreptățită, justițiară). Invariantele narrative înșirate mai sus (sarcina, contractul și celelalte) sînt niște categorii universale, pentru că ele se bazează pe comportamentul omenesc în

general. „Tehnică de analiză literară, semiologia povestirii își trage posibilitatea și rodnicia din înrădăcinarea ei într-o antropologie“, scrie C. Bremond [38]. Naratiunile particulare se vor naște din combinațiile posibil nelimitate între aceste categorii de bază, în funcție de epoci, culturi, genuri, stiluri personale.

B. *Personajele și raporturile dintre ele*: personajul va fi definit aici în primul rînd ca un „actant“, participînd la un tip sau altul de relație cu un alt „actant“. Cercetarea acestor relații descoperă trei *predicate* (acțiuni) de bază: *a dori* (a iubi), *a comunica* (a se confesa), *a participa* (a ajuta). De la ele, prin folosirea unor reguli de derivare, putem obține predicate complementare astfel:

a) *regula opoziției*: de la fiecare predicat de bază se obține unul opus: dorință (iubire) vs. ură; confidență vs. afișare publică; ajutor vs. adversitate;

b) *regula pasivului*: subiectul unei acțiuni cere un obiect al acesteia: de la „X iubește pe Y“, putem realiza reciproca „Y iubește și el pe X“;

c) relațiile personajelor se pot așeza în cele două planuri posibile: *a fi* și *a părea*. Intervine adică posibilitatea disimulării sau a duplicității: X îi apare într-un fel lui Y, în alt fel lui Z și într-altul cititorului. Motivele disimulării pot fi: ipocrizia, rea-voința, naivitatea ș.a.;

d) în sfîrșit, *transformările* de la aceste predicate de bază și derivate pe care le suferă personajul intrînd în contact cu alte personaje realizează nuanțele concrete dintr-o narațiune anume.

Între agenții unei narațiuni (personajele — subiecte și obiecte ale acțiunii) și predicatele ei, două grupuri stabile, se stabilesc combinațiile care vor da un tip anume de narațiune. Aici vor funcționa, prin urmare, *regulile de acțiune*, plecînd de la cele trei predicate fundamentale enunțate:

a) *axa dorinței*: R.1: fie A și B doi agenți, și A iubește pe B (sau dorește să-i impună voința sa). Atunci A va acționa pentru ca și transformarea pasivă a acestui predicat să se realizeze (adică propoziția „A e iubit de B“).

Introducînd pe aceeași axă distincția suplimentară între planurile *a fi* și *a părea*, obținem R.2: fie A și B doi

agenți, și A iubește pe B la nivelul *a fi*, dar nu și la cel *a părea*. Dacă A ia cunoștință de nivelul *a fi*, el va acționa împotriva acestui sentiment.

b) *axa participării*: R.3: Fie A, B și C trei agenți. A și B au fiecare un raport cu C. Dacă A ia cunoștință de faptul că raportul B—C este identic cu raportul A—C, el va acționa împotriva lui B.

c) *axa comunicării*: R.4: fie A și B doi agenți; B este confidentul lui A. Dacă A devine agentul unei situații la care conduce R.1, atunci el își va schimba confidentul (renunțarea totală la confident echivalează cu un caz limită al confidentei).

Aceste raporturi, în aparență complicat reprezentate, pot fi rezumate de fapt la relații și mai simple. Astfel, agenții care compun cuplul (sau cuplurile) cel mai important al narațiunii se pot afla în raporturi fie combative, fie solidare. Primul caz este mai frecvent întâlnit, pentru că el implică tensiunea necesară dezvoltării conflictului, care trebuie să conducă în final, într-o formă sau alta, la eliminarea unuia dintre adversari. Citînd pe R. Mucchielli (*Introduction à la psychologie structurale*), A. Niel vorbește de o nevoie magică de unitate, resimțită de fiecare dintre protagoniștii angajați în conflict și care se transmite și cititorului. Cel care nu poate realiza impulsul său de uniune cu lumea și cu ceilalți suferă o convertire a acestui impuls într-unul de tip combativ și distructiv, încercînd să regăsească această unitate fundamentală prin eliminarea adversarului. Fie că această eliminare este dureroasă (tragedie, dramă), fie că este comică (în comedie, unitatea putînd fi regăsită aici și prin împăcarea finală), cititorul o resimte ca pe o concluzie fericită în ordinea artistică, drept o eliberare. Înaintarea narațiunii are loc printr-o succesiune dialectică de momente de extensie și recul ale raporturilor dintre protagoniști, care culminează cu actul sacrificial, eliminarea, prevăzut și așteptat cu nerăbdare de cititor de-a lungul întregii istorii. De aici vin excitația latentă, plăcerea lecturii unei desfășurări mitice sau romanești, iar căderea din final a acestei tensiuni are aproape un efect catartec. S-ar putea considera astfel că acest mers

către eliminarea unuia dintre termenii opoziției inițiale constituie subiectul universal al tuturor povestirilor dramatice (evident, mai puțin al celor cu predominantă tentă descriptivă).

2. Povestirea ca discurs

Comunicarea narativă se articulează aici pe relația emițător-destinatar, ambii participând la convenția stabilită în modul de prezentare a evenimentelor „istoriei”. Procedeele comunicării narrative, care fac vizibilă prezența autorului ei, sînt:

A. *Viziunile narațiunii* [39]: definesc raportul personaj-narator: a) *narator* > *personaj* (viziunea „par derrière”): naratorul știe mai mult decît personajul său, vede în mintea eroului, e ominiscent și omniprezent, cunoaște — și lasă să se vadă aceasta — versiunea fiecărui personaj despre evenimente (în narațiunea romantică, de exemplu); b) *narator* = *personaj* (viziunea „avec”): naratorul știe tot atît cît și personajul (de ex. literatura realismului obiectiv; c) *narator* < *personaj* (viziunea „du dehors”): naratorul nu poate descrie decît ceea ce vede sau aude personajul (pentru că el însuși poate vedea sau auzi aceleași lucruri), dar n-are acces la conștiința personajului. E un pur „senzualism” (ca în proza comportamentistă a lui Hemingway, Dashiell Hammett ș.a.).

B. *Modurile povestirii* sînt cele tradițional delimitate, narațiunea („istoria” spusă) și reprezentarea („istoria” arătată). Ele nu se află niciodată în stare pură, ci amestecate în doze variabile.

În mod obișnuit, viziunile și modurile povestirii se combină în perechile cunoscute, dînd *stilul panoramic* (narațiune + viziune „dindărăt”) sau *stilul scenic* (reprezentare + viziune „împreună cu”).

C. *Timpul narațiunii* ține, evident, de convenția artistică. El este altul decît cel al istoriei reale, deformat în scopuri estetice de către autor. Ordinea combinării actelor, a imaginilor, ba chiar a frazelor în fluxul narativ nu e deloc indiferentă. Ne aflăm aici chiar la izvoarele crea-

ției literare. Timpul pasional (care e și distructiv, pregătind eliminarea finală) de la nivelul „istoriei” devine timp creativ la cel al discursului. El poartă marca distinctă a creatorului său, prin el comunicarea nu e numai narativă, dar și melodică, expresivă.

D. În sfârșit, prezența autorului poate deveni vizibilă și la nivelul apreciativ al „moralei” pe care o degajă opera (absența moralei fiind și ea o prezență semnificativă a naratorului). Ea poate fi una a cărții, rezultând cu necesitate din faptele narațiunii, dar poate fi și una a lecturii, care, spre deosebire de prima, se poate modifica în funcție de parametrii ce alcătuiesc condiția cititorului (de exemplu, Alceste al lui Molière, simpatic nouă astăzi, e condamnat de întreaga atitudine a piesei pentru „mizantropia” lui, percepută ca un defect de celelalte personaje). Dar de cele mai multe ori, cele două morale coincid (probabil pentru că tablele de valori ale moralei, filozofiei etc., dar și ale sensibilității, nu se modifică atât de profund, cel puțin între epoci mai apropiate sau cu evidentă continuitate între ele, pentru a nu mai putea recunoaște cadrul intrinsec al operei, dar se schimbă totuși suficient pentru a permite o lectură nouă, diferită de cele ale înaintașilor).

Acest model al discursului narativ, ambiționând să fie cât mai complet și să integreze nenumăratele variante de realizare a tiparului, trebuie corelat, în cadrul analizei literare, cu alte puncte de vedere asupra textului, care să pună în lumină semnificațiile mai adânci ale acestor aparent simple înșiruiți de evenimente și mișcări de personaje. Pentru că *numai* pornind de la intenția de a realiza invariantele, eroul, așa cum arată B. Tomașevski [40], „nu e deloc necesar istoriei; aceasta, ca sistem de motive, poate în întregime să se lipsească de erou și de trăsăturile sale caracteristice”, tocmai pentru că îl consideră un participant abstract. În realitate, toată desfășurarea succesiunii narrative sau dramatice are ca principiu conducător subordonarea față de scopul ultim, care este realizarea personajului memorabil. Personajul este acela pe care cititorul îl duce în primul rînd cu sine după terminarea lecturii. Desigur, *felul* cum creatorul a ajuns

să compună această prezență vie, eficace, convingătoare, scapă de cele mai multe ori lectorului neprofesionist sau criticului neinteresat de asemenea lucruri „mărunte”. Studiarea procedeeelor narrative, chiar și a celor mai obișnuite, ne pune însă în contact cu însuși mecanismul creației, cu modul cum „se face” opera, tentativă supremă pentru orice spirit mai pozitiv și înclinat să verifice în fapte fulgurațiile revelatoare ale intuiției critice.

LITERATURA ȘI ȘCOALA

Diversitatea mare de păreri, caracterul adesea excesiv tehnicist sau foarte personal al cutărei teorii sau metode critice actuale fac dificilă adaptarea acestora la necesitățile de un tip special ale școlii. S-a încercat, de exemplu, în învățământul liceal francez, aplicarea, deocamdată fără un succes vizibil, a structuralismului genetic al lui L. Goldmann sau a psihocriticii lui Ch. Mauron [41]. Dificultatea principală a constituit-o, fără îndoială, aflarea unui compromis între prezentarea acestor teorii cu intenția păstrării autenticității și a personalității creatorilor lor și posibilitatea unei exemplificări practice, în explicarea unor autori și a unor opere cuprinse în programa școlară.

Critica tematică, așa cum e ea reprezentată de J.-P. Richard, G. Poulet, J.-P. Weber, adică diversificată în funcție de personalitățile critice care o reprezintă, chiar dacă se pretează cu greu unei adaptări pentru școală, deoarece e în ea mai mult talent decât metodă, constituie totuși, în primul rând pentru profesorul de literatură, o cale esențializată de apropiere de specificul operei poetice, făcând sensibilă ideea că teme profunde sau metaforele poeziei, și în general nivelul expresiei, departe de a fi un înveliș ornant, se definesc ca funciare pentru existența poemului.

De aceea, înaintea posibilității de a folosi în practica școlară niște noi metode de analiză, sistemele critice moderne dau în primul rând prețioase sugestii teoretice, de la care trebuie să pornească demersul investigației analitice.

Care pot fi, totuși, pentru învățământul școlar, profiturile acestor noi idei pe care critica și teoria literară din ultimele decenii le-au pus în circulație? Mai întâi nevoia de a înțelege studiul literaturii nu numai ca pe o activitate erudită, aspect predominant în procesul de învățământ actual, ci și ca pe una estetică. Educația estetică prin literatură este poate principala formă de educație artistică în școală și, în același timp, pentru majoritatea absolvenților, singura educație sistematică și dirijată în acest domeniu [42]. De aceea, trebuie încercată realizarea unei mutații de optică în mentalitatea celui ce conduce direct această formă de educație, profesorul, în sensul unei considerări mult mai atente a specificului obiectului de studiat: literatura și operele concrete pe care se desfășoară cunoașterea și înțelegerea ei. În același timp, evident, nu se pune problema de a elimina din clasă comentariile extraliterare pe care un text le poate prilejui, pentru că literatura este, dintre toate artele, cea mai potrivită pentru a se realiza prin ea și o educație generală, cu un orizont mai larg. Disciplinele umaniste sînt reprezentate în școală mai ales prin literatură și istorie. Suplinind o pregătire mai complexă în această direcție, studiul lor e prilej pentru generalizări utile. Pericolul se ivește acolo unde comentariul savant, fixat în afara operei, devine copleșitor. Considerarea operei numai ca un „semn” ce ne dă informații despre intențiile filozofice, sociale, morale etc. ale autorului sau ale publicului ei conduce la reducerea drastică sau chiar la anularea caracterului specific al obiectului de cercetat. Aceasta cu atît mai mult cu cît elevii sînt în primul rînd tentați la început să aplice operei literare un tratament inadecvat, alergînd după ideile generale și rezumînd tot ce se lasă — sau nu se lasă — cuprins cu posibilitățile înțelegerii logice. Este evident că numai contactul direct și prelungit cu operele concrete poate duce la o treptată afinare a capacității elevului de a se apropia sensibil de literatură.

Literatura nu se predă. Pot fi descrise însă, așa cum s-a văzut, structura operei și legile de funcționare ale întregului. Profesorul poate deci să-i transmită elevului

o anumită metodologie care, bazându-se pe înțelegerea operei ca organism complex structurat, să permită în practică apropierea adecvată a textului, bazată pe respectul pentru normele specifice care-l guvernează. În acest sens, contactul viu cu operele ar putea să preceadă savantele expuneri cu privire la biografie, încadrare în epocă, gen literar, idei importante și celelalte, chestiuni care premere și chiar tind adeseori să se substituie analizei concrete a operei, și pe care elevul e obligat să le accepte „pe credit” și să le însușească deocamdată mecanic, înainte de a face cunoștință cu opera propriu-zisă (care, în treacăt fie spus, e mai întotdeauna aleasă anume pentru a servi nevoile demonstrației și deci exploatată unilateral).

În acest context, chiar și tradiționala „explication de texte”, respinsă de majoritatea criticii moderne ca anacronică, a putut fi readusă în actualitate și apărută pe baza aceluiași principiu fundamental al primordialității textului, înțeles, în cadrul analizei, ca *punct de plecare* și nu ca punct de sosire, exemplificator. Această metodă ar urmări astfel textul în „facerea” lui sub ochii noștri, respectând fluxul și înlanțuirea imaginilor și a ideilor, adică supunându-se realității sale vii. Rămîne însă adevărat faptul că, în vreme ce maniera tradițională de analiză debutează cu investigarea conținutului — și prin aceasta explicația de text ține de vechea metodă —, critica mai nouă, cea stilistică de exemplu, are ca unul dintre argumentele principale în favoarea direcției excursului analitic, realizat de la nivelul expresiv al textului spre posibila generalizare, tocmai contactul șoc cu fragmentul viu, concret, pe care, la rîndul său, îl înțelege ca reprezentativ pentru întregul din care a fost extras.

Descrierea operei ca structură complexă, organizată în straturile menționate mai sus, oferă o bună platformă pentru o apropiere completă mai ales de textul de poezie, care mai suferă în școală de o comodă rezumare, bazată pe extragerea ideilor sau a sentimentelor generale și, eventual, pe desprinderea unor teme ce rămîn indifferente față de poezie prin maxima lor generalitate și une-

ori banalitate. La proză, analiza poate primi un ajutor din partea investigării structurale a discursului narativ, justificînd cu argumente legate de text, structură, compoziție obișnuita caracterizare a personajelor și discutarea sensurilor mai generale ale operei, care rămîn, prin importanța lor, în centrul interesului analizei școlare. Metodologia practică, adaptată nevoilor școlii, trebuie deci să aibă în vedere mai întîi revizuirea definiției tradiționale a literaturii.

Se cer cultivate la elevi atenția și dragostea pentru expresie, nivel de obicei expedit în analizele școlare, cu consecințe directe asupra celeilalte activități, în relație cu literatura, *compunerea*, care este complementară analizei și care pune pe elev, în forme embrionare deocamdată, în contact direct cu actul de creație.

Deloc superficială este chestiunea limbajului critic cu care ne apropiem de literatură. Elevul și-l însușește în primul rînd din manual și de la profesor. Aceste surse, importante datorită contactului prelungit pe care îl realizează elevul cu ele, trebuie însă completate cu lectura unor texte critice de calitate, a căror frecventare directă răspunde nevoii de evadare din anonimatul manualului și de cultivare a unor modele ale genului pe care o resimt cu deosebire clasele mai mari ale școlii.

S-au făcut, de asemenea, tentative de înnoire a metodelor tradiționale de lucru cu clasa, încercîndu-se realizarea *lucrului în colectiv* [43]. Clasa se împarte pentru aceasta în cîteva grupe (două-patru), fiecare dintre ele avînd de parcurs o anumită porțiune din opera de analizat. La sfîrșit, sinteza acestor activități dă posibilitatea comparării rezultatelor particulare ale aplicării unei aceleiași metodologii, sau, dimpotrivă, concluziile cercetării aceleiași fragment cu metode diferite permit sublinierea posibilităților fecunde de a diversifica unghiurile critice din care se lasă abordată opera. Această formă de activitate colectivă permite în plus extinderea analizei la nivelul unor opere întregi, pe care altfel timpul redus al clasei le face dificil de analizat în totalitate.

Pentru realizarea unui contact viu cu poezia, alături de metodele tradiționale practicate în școală, cum ar

fi recitarea, exercițiile de dicțiune și de memorizare, audierea unor recitaluri model, compunerea acasă de poezii pe rime sau forme strofice dinainte fixate, se pot folosi metodele active [44], constând în realizarea de către elevi, cu ajutorul magnetofonului, a sonorizării unui poem prin introducerea unor zgomote de fond adecvate, sau, la un nivel superior, a compunerii unui montaj poetic pe o anumită temă. Textului poetic i se pot adăuga elemente de coregrafie, teatru, proiecții de film, realizându-se astfel începuturi de sinteze între arte, fapte ce pun la contribuție și dezvoltă spiritul creator în aceste forme accesibile școlii. De asemenea, un foarte bun exercițiu îl constituie traducerea unei poezii într-o limbă străină, activitate care așază în fața elevului dificultăți de ordin multiplu, dar a căror rezolvare îl aduce în contact intim cu trăsăturile atât de suprafață, cât și de adâncime ale structurii poetice.

Noutățile oferite de noile metodologii critice trebuie preluate cu discernămint și cu grija de a extrage din ele avantaje reale. Momentul de scientizare, de exemplu, prin care trece în prezent o parte a cercetării literaturii repetă perioade asemănătoare ca intenție de-a lungul istoriei esteticii și criticii literare. O metodologie riguroasă a abordării literaturii (care a luat și forma unor programe școlare), appendice al unei teorii estetice mai generale, a oferit la noi și Mihail Dragomirescu. Plecând de la relația dintre *fond* și *formă*, accentul se pune la el pe îmbinarea acestora în *armonie*, sinteză ce dă semnul valorii. „Se înțelege că studiul formei, fără pătrunderea prealabilă a fondului, n-are decît o valoare filologică, iar nu una literară. [...] Va trebui ca orice particularitate de formă să fie pusă în legătură cu cît mai multe elemente corespondente de fond. De aici rezultă că nu vom putea studia forma fără ca mai înainte să fi studiat cel de-al treilea organ al capodoperei, armonia, ce face legătura între fond și formă” [45]. Sistemul, voit științific în teorie, ducea în practică, așa cum a demonstrat și Eugen Lovinescu, la dezmem-

brarea poeziei analizate în părți ce erau diferit clasificate, în funcție de complicata schemă triadică prin care criticul voia să surprindă și să catalogheze cele mai subtile nuanțe ale inefabilului poeziei.

Un proces al „științei” literaturii însoțește prin urmare în permanență încercarea de a face sistematic studiul unui obiect prin definiție evanescent, încercare ce a folosit pe rînd metodele riguroase ale științelor naturii, ca în secolul trecut, sau, ca în ultimele decenii, cele ale lingvisticii, iar în prezent chiar cele ale matematicii. Aceste tradiționale obiecții se sprijină mai ales pe dificultățile pe care le încearcă știința literaturii atunci cînd părăsește sistemul în favoarea apropierei concrete de opera literară. O paradoxală pledoarie modernă pentru vechea „explicație de text” ajunge să opună această metodă de analiză cercetării structuraliste a literaturii, cu argumente consacrate de vechile polemici [46]: „Știința nu triumfă decît prin reducerea unei materii subiective în abstracțiuni obiectivante și separate. În momentul în care teoria afirmă caracterul relațional al diferitelor niveluri constitutive ale unei opere, aplicarea concretă, inspirîndu-se din metodele practicate de lingvistica structurală, procedează la o serie de îngrădiri și izolări care sfîrșesc prin a desena într-un spațiu literar lipsit de dimensiunea sa temporală o figură imobilă, aproape un tablou”. În aceste condiții, explicația de text „rămîne de partea lecturii”, pentru că ea reintroduce dimensiunea temporală, fatal eliminată de o știință a literaturii, căci „utilizînd în fiecare etapă a demersului ei datele furnizate de analiza globală, ea se sprijină pe metode obiective; dar urmînd curgerea textului, se apropie cel mai mult de o prezență subiectivă, pe care o surprinde mai puțin în originea sa cît în efectele oferite privirii și a căror geneză ea le explorează”. Procedînd la o re-creare a operei, ea folosește datele unei analize structurale (care n-ar mai fi astfel decît o primă etapă dintr-un proces); pe care le înscrie „în mod necesar în mișcarea poststructurală unei recompuneri, calchiată pe scriitură, al cărei ritm ghidează derularea explicației”.

Se pune, prin urmare, problema de a integra aceste câștiguri, unele dintre ele părăind deja definitive, într-o înțelegere a literaturii cât mai completă, pe de o parte, cât mai adecvată specificului ei, pe de alta. Așa cum s-a spus de multe ori, rețete nu se pot da. Greșeala multor metode de analiză este de a fi crezut că modelele pot fi urmate întocmai. Supunerea la text necesită principii de analiză suficient de plastice pentru a se putea modela după trăsăturile de structură ale acestuia. Aproape că ar fi de respins înțelegerea interpretării profesorului ca un model (ceea ce ar conduce la închiderea definitivă a sensurilor — multiple prin definiție — ale operei), fiind, dimpotrivă, de încurajat punctele de vedere personale, căroră profesorul le-ar verifica validitatea și coerența. Păstrarea unei drepte cumpene între nevoia de sistem și respectul pentru realitatea concretă a textului artistic este singura recomandare într-adevăr riguroasă ce se cere făcută, echilibru pe care nu-l rezolvă decât finețea și talentul critic ale fiecărui cercetător de literatură.

Note

-
- ¹ V i a n u, T., *Estetica*, București, 1968, p. 309
- ² T o d o r o v, T., *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 7—8
- ³ T o d o r o v, T., *Littérature et signification*, p. 8
- ⁴ B a r t h e s, R., *Despre Racine*, trad. rom., București, 1969, p. 206
- ⁵ Vezi și R. W e l l e k, A. W a r r e n, *Teoria literaturii*, trad. rom., București, 1967
- ⁶ B r o o k s, C l. și W a r r e n, R. P. *Understanding Poetry*, ed. a III-a, New York, 1966, p. 41
- ⁷ T o d o r o v, T., *Littérature et signification*, p. 20
- ⁸ L o t m a n, I. M., *Lecții de poetică structurală*, trad. rom., București, 1970, p. 115
- ⁹ P o u n d, E z r a, *Literary Essays*, edited with an introduction by T. S. E l i o t, Londra, 1968, p. 60—61
- ¹⁰ W e l l e k, R. și W a r r e n, A., *Teoria literaturii*, cap. *Modul de existență a operei literare*
- ¹¹ Cf. A u e r b a c h, E., *Mimesis*, București, 1967: „Textele sînt în cea mai mare parte arbitrare, alese mai degrabă la întîmplare și în funcție de preferință decît cu un scop precis“ (p. 619); „Sînt convinși că motivele care stau la baza istoriei reprezentării realității, dacă le-am intuit corect, se verifică în orice text realist“ (p. 610).
- ¹² Cf. S c o t t, W., *Five Approaches of Literary Criticism*, New York, 1962, p. 182—183
- ¹³ Apud B a r t h e s, R., *L'Ancienne rhétorique*, în „Communications“, 16, 1970, p. 194
- ¹⁴ Intenția e precizată încă de formalistii ruși: „Ceea ce ne caracterizează nu e formalismul ca teorie estetică, nici o metodologie reprezentînd un sistem științific definit, ci dorința de a crea o știință literară autonomă pornind de la calitățile intrinseci ale materialelor literare. Singurul nostru scop este conștiința teo-

retică și istorică a faptelor care țin de arta literară ca atare". (B. Eichenbaum, *Teoria „metodei formale”*, în „*Théorie de la littérature*”, Paris, 1965, p. 33.)

¹⁶ Barthes, R., *L'Ancienne rhétorique*, în *loc. cit.*, p. 175

¹⁶ Lotman, I.M., *Interpretarea literaturii trebuie să devină știință*, în „*Secolul 20*”, 5, 1967, p. 141

¹⁷ Marcus, S., *Poezie, poetică, matematică*, în „*Secolul 20*”, 5, 1967, p. 163

¹⁸ Barthes, R., *Despre Racine*, p. 205—206

¹⁹ Todorov, T., *Littérature et signification*, p. 7—8

²⁰ Iată fixarea definitivă a acestei idei de către R. Jakobson: „Obiectul științei literare nu este literatura, ci «literaritatea», adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară. Totuși, pînă acum, (...) istoricii literaturii se serveau de tot: de viața personală, de psihologie, de politică, de filozofie. Se realiza un conglomerat de discipline fruste în locul unei științe literare, ca și cum s-ar fi uitat că fiecare din aceste obiecte aparține respectiv cîte unei științe: istoria filozofiei, istoria culturii, psihologia etc. și că acestea din urmă pot în mod firesc să se servească de faptele literare ca de niște documente defective, de rangul al doilea”, în *Poezia modernă rusă*, Schița 1, Praga, 1921, p. 11 (apud „*Théorie de la littérature*”, p. 37)

²¹ Rudler, G., *L'explication française*, Paris, 1902; Bézard, J., *De la méthode littéraire*, Paris, 1926; Roustan, M., *Précis d'explication française*, Paris, 1911

²² Roustan, M., *Précis d'explication française*, p. XI

²³ Hatzfeld, H., *Initiation à l'explication de textes français*, München, 1969

²⁴ Weliek, R., Warren A., *Teoria literaturii*, trad. rom., București, 1967

²⁵ Eichenbaum, B., *Teoria „metodei formale”*, în „*Théorie de la littérature*”, Paris, 1965, p. 43

²⁶ Sklovski, V., *Artă ca procedeu*, în „*Théorie de la littérature*”, p. 78

²⁷ Ideea se menține în termeni asemănători pînă azi; de exemplu, R.P. Warren: „Poezia nu constă în vreun element particular ci depinde de totalitatea relațiilor, de structura pe care o numim poem”. (Apud W. Scott, *op. cit.*, p. 181)

²⁸ Alexandrescu, S., *Analiza de text și critica organică*, în „*Viața Românească*”, 12, 1965

- ²⁹ Alexandrescu, S. și Rotaru, I., *Analize literare și stilistice*, București, 1967
- ³⁰ „L'homme” II, 1, 1962, p. 5—21; parțial tradusă în „Secolul 20”, 5, 1967
- ³¹ „Tel Quel”, 29, 1967, p. 12—24
- ³² Jakobson, R., *Lingvistică și poetică*, trad. rom. în „Probleme de stilistică”, București, 1964, p. 85
- ³³ Alexandrescu, S., *Analiza de text și critica organică*, în *loc. cit.*, p. 145
- ³⁴ Propp, V., *Morfologia basmului*, trad. rom., București, 1970
- ³⁵ Tomașevski, B., *Tematică*, în „Théorie de la littérature”, Paris, 1965, p. 268
- ³⁶ Vezi, de exemplu, numărul consacrat analizei structurale a povestirii de revista „Communications”, 8, 1966
- ³⁷ Barthes, R., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications”, 8, 1966, p. 24—25
- ³⁸ Remond, Cl., *La logique des possibles narratifs*, în „Communications”, 8, 1966, p. 76
- ³⁹ Pouillon, J., *Temps et roman*, Paris, 1946
- ⁴⁰ Tomașevski, B., *Tematică*, în *loc. cit.*, p. 296
- ⁴¹ „Cahiers pédagogiques”, 86, 1969, număr tematic despre „Nouvelle critique et enseignement littéraire”
- ⁴² Vezi în acest sens o analiză amănunțită la Bianca Bratu, *Literatura și educația estetică a preadolescentului*, București, 1970
- ⁴³ Vezi articolul lui J. Verrier din „Cahiers pédagogiques”, 86, 1969
- ⁴⁴ Gourévitch, J.-P., *Méthodes actives et poésie*, în „Cahiers pédagogiques”, 86, 1969
- ⁴⁵ Dragomirescu, M., *Teoria poeziei*, București, 1927, p. 259
- ⁴⁶ Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Pour une défense de l'explication de texte*, în „Le français dans le monde”, 52, 1967, p. 12—13

Résumé

La présente étude se propose de prendre en considération la situation actuelle de l'analyse du texte, activité qui acquiert une signification particulière dans le cadre des nouvelles orientations critiques. Ainsi on peut rencontrer, à chaque pas, dans le paysage de la critique actuelle, un „besoin inexorable de faits“ (E. Pound), consacrés, par le contact direct avec la réalité vive du texte artistique, comme preuve nécessaire de n'importe quelles prémisses théoriques. L'élan de la critique de signification est, ainsi, en permanence, dominé et vérifié au niveau de la couverture verbale.

Il est possible de mettre en évidence une relation entre cette importance accrue du texte (en considérant la structure de l'œuvre comprise comme un organisme ou comme un système de couches) et la présente orientation de l'étude de la littérature, orientation dirigée vers une rigueur méthodologique propre à un processus de scientification. Ainsi l'idée est justifiée par le développement de la poétique ou de la néo-rhétorique, activités critiques qui reprennent — à un autre niveau — des préoccupations plus anciennes de ce type. Même la traditionnelle „explication“ française „de texte“ revient à l'actualité, avec des amendements, dus au postulat de la primordialité du texte dans la recherche de l'œuvre.

On commente ensuite les avantages que la critique stylistique, ainsi que la critique structurale peuvent offrir afin de réaliser une analyse de poésie, la plus complète et la plus adéquate, analyse intéressée par tous les niveaux de l'architecture de l'œuvre. De même, on essaie dans le cadre de l'analyse du texte de prose de présenter des règles et des modèles formalisés du discours épique, éléments à l'aide desquels on est en mesure d'édifier des typologies narratives.

Quelques considérations sur le caractère spécial que cette activité revêt dans le cadre de l'école achèvent cette présentation du statut de l'analyse de texte. La partie finale insiste sur la nécessité d'associer une méthodologie plus positive à l'ancienne intuition personnelle, la seule qui, en dernière instance, ait la possibilité de conférer de la validité et du sens à l'acte critique.

Summary

This study aims at taking into consideration the present situation of text-analysis, an activity which holds a particular significance within the framework of the new critical orientations. Thus one can encounter at every step, in the landscape of present criticism, an „unreleting need of facts (E. Pound) which the direct contact with the strong and living reality of the artistic text assigns as a necessary test of any theoretical premises. The elan of the significant criticism is, in this way, permanently dominated and verified at the level of the verbal cover.

It is possible to render evident a relation between this increased importance of the text with a view to the structure of the work (meant as an organism or as a system of strata) and the present orientation of the literary study towards an methodological rigour inherent in a process of scientification. The idea is justified by the development of poetic or neo-rhetoric, critical activities which resume, at another level, former concerns of this type. Even the traditional French „explanation of text“ comes back to the time, certainly with amendments, due to the postulate of the priority of the text in the research of the work.

One comments further on the advantages which the stylistical criticism and the structural one can offer in order to realize the most complete and most adequate possible analysis of poetry interested in all the levels of the work's architecture. Within the framework of the analysis of a text in prose, one tries to present some rules and formalized models of the epical discourse based on making evident the logic of the actions and of a syntax of the characters, elements by means of which one can build up narrative typologies.

Some considerations in connection with the special character of this critical activity in school close the presentation of the statute of the text analysis. The end insists on the necessity to ally and to associate a more positive methodology with the old and much experienced personal intuition, the only vue that it able, in the last analysis, to grant validity and sens to the critical act.

ST 7/1

10

«Dacă metodele noi sînt pre-
țioase în domeniul literar, cea mai
prețioasă încă va fi aptitudinea de
a exersa în orice timp o critică a
metodei: spiritul însuși al criticii
se manifestă aici în cea mai deplină
puritate».

Jean Starobinski